Échanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie

Tome 2 des Actes du colloque « Paroles déplacées »,
(LERTEC, Université Lumière/Lyon 2)

tenu dans le cadre de l'Année de l'Algérie
à l'École Normale Supérieure Lettres et Sciences humaines de Lyon,
du 10 au13 mars 2003

Sous la direction de Charles Bonn

Publié avec le concours de l'Université Lumière-Lyon 2,
de la Région Rhône-Alpes
et de l'Ambassade de France en Algérie

L'Harmattan

Échanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie

Charles BONN,
Lyon 2

Entre l'Europe et l'Algérie comme ailleurs, la modernité se caractérise par les déplacements, les ruptures, les reformulations, les réagencements. Déplacements de populations, certes, mais déplacement aussi, d'une rive à l'autre comme à l'intérieur de chacune d'elles, des expressions culturelles et plus particulièrement littéraires. La littérature algérienne de langue française suppose ce déplacement dans son intitulé même, et toute son histoire est celle de passages entre des univers culturels, mais aussi de déplacements de genres littéraires dans des espaces qui ne les avaient pas vus naître, et où ils rencontraient des codes de lisibilité pour lesquels ils n'étaient pas prévus, comme des traditions littéraires autres. Parmi ces dernières, l'oralité longtemps occultée commence depuis peu à être reconnue comme expression littéraire au sens plein du terme, mais aussi comme médiation, par exemple dans le contexte de l'émigration/immigration, où cette parole déplacée par excellence aide paradoxalement à la reconstruction d'un espace où vivre, et donc à l'intégration.

Paroles déplacées aussi parce qu'elles véhiculent un discours inattendu, parfois difficilement acceptable. Paroles qui bousculent nos conforts discursifs, nos modèles de communication bien établis, nos définitions de la littérarité et des identités. D'une rive à l'autre de la Méditerranée, les déplacements sont polysémiques, et engendrent des expressions surprenantes, lesquelles à leur tour déstabilisent les normes d'expression culturelle comme les définitions, par les uns comme par les autres, de ce qu'est, somme toute, la Littérature.

* * *

Ce volume est le deuxième des Actes du colloque « Paroles déplacées », qui s'est tenu à l'École Normale Supérieure Lettres et Sciences Humaines de

Lyon du 10 au 13 mars 2003, et dont l'objet était de rendre compte de cette mouvance, géographique, discursive et générique.

Le premier volume, sous-titré *Migrations des identités et des textes, entre l'Algérie et la France, dans les littératures des deux rives,* s'attachait à décrire le déplacement spatial, tant des êtres que des modèles identitaires ou des écritures, dans leur dimension référentielle : le surgissement d'une expression littéraire, mais aussi politique, de l'émigration/immigration ouvrait tout naturellement ce volume, dont la section suivante s'interrogeait sur la question longtemps rebattue de l'identité littéraire, invitant à repenser les nombreux malentendus politiques dont elle est souvent entourée. La troisième section quant à elle dépassait ces questionnements quelque peu évidents pour proposer une spatialisation, non plus des identités, mais de l'écriture elle-même. Cette dernière, si elle désigne l'espace, plus encore dans ce contexte qu'ailleurs, n'est-elle pas spatialité à son tour, particulièrement dans cette migrance et cette marge par rapport au discours social qui la caractérisent souvent ?

Ce deuxième volume s'attache donc plus précisément aux modes d'expression eux-mêmes, et aux modifications qu'ils subissent ou entraînent, en passant d'un espace littéraire à l'autre, dans ce va-et-vient, ce déplacement, cette migrance des formes autant que des personnes qu'on se propose de considérer comme une des caractéristiques essentielles de l'écriture littéraire.

Y seront examinés d'abord les déplacements génériques. Les genres littéraires, et particulièrement le roman, genre dominant dans la littérature maghrébine francophone, ont une histoire, qui les rattache le plus souvent à un espace culturel. Pour le roman, cet espace est naturellement celui de la société industrielle occidentale, et son développement comme sa «crise » sont grandement parallèles de ceux de ce modèle économique et politique. Dès lors, déplacé dans un espace qui ne l'a pas vu naître et où il rencontre d'autres formes d'expression, il développera avec cet espace allogène et avec ces formes inattendues des relations complexes, y entraînera de profondes modifications du fonctionnement littéraire, mais reviendra également transformé par ce voyage.

Or, l'intertextualité ne fut-elle pas de tous temps l'un des moteurs de base de la création littéraire, moteur dont le roman, encore, par ce plurivocalisme qui le caractérise, a su tirer l'un des meilleurs partis ? Entre les deux rives de la Méditerranée comme entre l'Algérie et le Monde entier, les regards et les lectures sont multiples, et se fécondent réciproquement. La littérature algérienne est le lieu de croisements de textes et de leurs réécritures, comme les espaces algériens et occidentaux échangent regards et descriptions parfois surprenantes. Cette intertextualité et ces regards croisés seront l'objet de la cinquième section de ces « Actes ».

L'oralité est traditionnellement le mode d'expression le plus localisé, puisqu'elle ne prend véritablement la plénitude de sa signification que dans l'interaction complexe entre les participants à la « halqa » : ce cercle d'auditeurs qui se constitue autour du conteur ou de la conteuse, et dont tous les membres se connaissent entre eux. Or cette oralité sera décrite ici, non pas tant pour elle-même, à la manière des anthropologues, mais « en voyage » : à travers sa récupération par les textes de littérature écrite d'une part, mais aussi en « voyage » réel : en situation d'émigration. Dans les deux cas le déplacement va donner à cette oralité une actualité et une vitalité nouvelles, qui ne seront pas sans influencer, tant les formes littéraires qui font appel à elle, que les mécanismes de l'intégration des migrants confrontés à travers elle à des rôles inédits.

Et parmi ces rôles, l'identité sexuelle du locuteur n'est guère négligeable : à la délocalisation géographique et sexuelle de l'oralité correspond dans la production algérienne récente, de part et d'autre de la Méditerranée, une multiplication des voix littéraires féminines. Or ces voix féminines, du moins celles les plus décrites ici, sont précisément le lieu de déplacements narratifs comme de rencontres de langues, rencontres amoureuses comme celle dont le fruit inattendu sera ce surprenant « Alsagérie » des *Nuits de Strasbourg*, d'Assia Djebar, en passe de devenir un des romans les plus étudiés de celle qui fut une des pionnières, et en tout cas la plus reconnue, de l'écriture féminine algérienne entre deux langues comme entre deux lieux ou encore entre deux sexes. C'est sur la séduction de la rencontre et de la migrance des paroles que développent si souvent ces paroles féminines, que se terminera donc cet ensemble.

En annexe à ce volume, on propose une interview de Yasmina Khadra qui illustre par sa distance ironique et sa foi en la littérature plusieurs des déplacements de paroles sur lesquels ce colloque s'est penché : Déplacements spatiaux et identitaires avec sa double identité d'écrivain, déplacements génériques avec sa position ferme vis-à-vis d'une oralité parfois trop recherchée par des lectures en quête d'exotisme. Et ce que Abdelkader Ghellal lui fait dire sur *Le Privilège du phénix*, roman qu'il publia sous son vrai nom de Mohammed Moulessehoul, sera d'un apport précieux pour la connaissance de la dualité de cette œuvre carrefour.

Déplacements des genres littéraires

Écrire en l'absence des autres langues, les « premières ». Écrire dans un genre « inconnu »

Zineb ALI-BENALI,
Paris-8

Édouard Glissant déclare qu'il écrit en présence de toutes les langues et pointe ainsi cette conscience de la plurivocalité qui devient constitutive de tout acte d'écriture. Ce qu'il signale est, me semble-t-il, étranger à l'idée de métissage telle qu'elle est communément déployée, car serait niée la co-présence de langues ou d'éléments culturels, pour la seule affirmation de *l'un*, car serait réduite, même momentanément, la tension entre les éléments en présence, car serait oubliée la violence qui accompagne la co-présence… Il faut d'ailleurs remarquer que Glissant refuse le terme de métissage.

Soit ce cadre éloigné du métissage, qu'il se veuille apaisé comme chez René Depestre, ou plus problématique. M'intéresse le heurt et le choc en multiples ondes qui le suivent. Mais je renverserai alors la formule de Glissant, car l'écrivain algérien écrit en l'absence des autres langues qui vont venir hanter son écriture, à la fois comme quelque chose qui va voiler la langue française et la conception de l'écriture qui l'accompagne – comme une roue est voilée, c'est-à-dire légèrement déformée – et qui va la rendre quelque peu étrangère à elle-même, mais qui est aussi ce quelque chose qui est à la « naissance du sens ».

On peut ainsi, et cela a été fait, lire toute la littérature algérienne pour y déceler, comme présence tangible ou comme présence éventuelle, une autre langue (ou d'autres langues)[1]… On peut, par-delà la recherche de la trace d'un avant linguistique et culturel, voir le travail, dans l'écriture même, comme tension, comme déplacement, transformation et traduction comme passage, jamais totalement réalisé, d'un monde signifiant à l'autre.

[1] Souvent cette démarche est sous-tendue par une idée d'ordre politique, comme démontrer que le texte est de « graphie » française, mais de « réalité », de « contenu », etc. algériens.

Je voudrais, pour ce travail, me limiter à deux aspects :

- La confrontation des langues – et des univers qui les accompagnent – comme traduction et comme convocation du fragment absent.
- Le corps à corps des genres, qui aboutit à un jeu sur les normes et signes génériques.

Traduire, tenter le passage

Je prends volontairement la dimension violente qui accompagne le passage d'une langue à l'autre, du forçage d'une langue pour qu'elle devienne un lieu pour une ou d'autres langues et cultures. Car le surgissement d'une autre langue, dans le cas qui nous intéresse, est d'abord violence. Chacun connaît l'épisode décrit dans *Le Polygone étoilé* [2]. Mustapha est parmi ceux qui ont été arrêtés après les manifestations du 8 mai 1945 [3]. Au cours d'une séance de torture, l'un des tortionnaires, appelé le Docteur (celui qui est supposé détenir le savoir !) connaît l'arabe et va demander au paysan qui est soumis à la question de parler, de révéler le complot, etc.

> *Ker ! kerrrrr ! crrrrrrr ! Ker ! Kerrrrrrrrrrrr (…).*
> *Le fellah aux abois ne savait que répondre. Il suffoquait, se débattait, et ne comprenait pas, ne pouvait pas comprendre. En désespoir de cause, il se mit à crier, lui aussi comme le Docteur :*
> *Ker ! Ker ! Kerrrrrrrr ! Ker !*
> *C'était donc si facile ! On ne lui demandait qu'une onomatopée, le cri de la grenouille ! Oui, M'sieu. Ker ! Kerrrrrrrrrr !*
> *Et l'interrogatoire se termina encore une fois par la douche collective sous le tuyau des inspecteurs, car nous avions suivi toute la séance, et, en proie au fou rire, nous répétions en chœur : Ker ! Ker ! Ker ! Kerrrrrrrrrrrr !* [4]

On voit la séance de torture tourner au fou rire. La communication que veut instaurer le Docteur n'est pas possible. En prison, le seul échange est celui de la violence exercée par les uns et subie par les autres. De plus les paysans arrêtés ne peuvent comprendre les questions de leurs tortionnaires. Le Docteur, qui connaît *le jargon du peuple*, va servir d'intermédiaire pour établir la communication. Il possède le lexique, cet inventaire basé sur la relation Sa / Sé. Mais il lui manque une compétence, qui est justement en relation avec la gueule et la gorge. Il ne pouvait ni appuyer le K, ni même rouler le «r», à la manière arabe. Tout est là, dans la «gutturalisation» emphatique de K, dans le «r». Pour réaliser cela, il lui faudrait aller au fond de la gorge. Il ne le peut, et tout lui reste en travers de la bouche. Il ne peut

[2] Kateb Yacine, *Le Polygone étoilé*, Paris, Le Seuil, 1966.

[3] A la fin de la seconde guerre mondiale, des manifestations sont organisées à Sétif, au cours desquelles le drapeau algérien est brandi pour la première fois. Pour Kateb, c'est un événement fondateur de sa vocation de poète.

[4] Op. cit. , p. 135.

s'avancer plus avant dans la gueule du loup. Lui qui se voulait médiateur dans cette communication «tordue», ne voit pas que la torture bloque la communication. Il programme « ker » : « avoue » avec le k (plus exactement, selon la transcription convenue le q). Mais il produit un son sans signifié, une sorte de signifiant vide. Une onomatopée. « Le cri d'une grenouille », un chant de batracien. Le vieux paysan soumis à la question croit comprendre. Il colle au Sa *ker* un autre Sé : faire la grenouille. Il s'exécute et chante. On retrouve ici la langue des tortionnaires. Il va chanter ; il ne va pas s'arrêter de chanter, parler sans le vouloir. Parler malgré le refus, malgré le non qui noue tout le corps…

Les deux langues en présence dans l'espace de la prison, devenu une sorte d'icône des relations qui se dessinent, sont imperméables l'une à l'autre. Les savoirs réciproques deviennent opaques, et les compétences inefficaces. Le Docteur se fourvoie, qui pense qu'il peut torturer et aller chercher l'autre dans sa langue. Le rire, dans la souffrance même, est une réponse qui ne signifie pas seulement le refus de la communication mais aussi l'incongruité d'une telle tentative.

La langue arabe est également présente dans le jeu de traduction qu'on retrouve de bout en bout du texte romanesque. Et continuellement elle affleure sous la langue française, qu'elle hante et habite.

> *O Madam' Clavirou A Madame Clavero*
> *Aatilou Donne-lui*
> *Serbilou Sers-le*
> *Hottilou Pose-lui*
> *Zidilou Ajoute-lui* [5].

Les deux textes se font face, dans le même espace, dans la même graphie. La traduction établit-elle vraiment une équivalence ? Dans la langue des ivrognes la présence de mots français «arabisés» signale un phénomène de perméabilité des langues. Dans la première version, on entend le chant, les sons qui se reprennent et se répondent. Le texte français fonctionne comme un double, diminué, de l'autre langue. L'arabe, langue de la parole, est ouvert à l'autre langue ; il l'intègre, il l'ingère. Voilà que la langue des ivrognes dévore la langue des maîtres !

Il semble bien qu'on soit loin de ce qu'on désigne habituellement par le terme de métissage, qui serait dans la résolution de la tension, de la réduction de la charge violente du contact.

Dans le texte écrit en français, dans cet espace de la langue Autre, seul lieu des autres langues, la traduction est plus – ou pas encore – un simple passage. Dans son jeu, se retrouve une sorte d'irréductibilité d'une langue première. Celle-ci est amenée, invitée dans l'espace de la langue d'écriture, qui devient langue d'accueil, espace de co-présence.

[5] Op. cit., p. 91.

Le jeu des passages de langues se retrouve dans de nombreux textes écrits en français. On peut parler d'écrivains traducteurs, comme Leïla Marouane dans son troisième roman, *Le Châtiment des hypocrites* [6].

La confrontation humoristique des langues fait apparaître à la fois la relativité, sinon la vanité, des identités anthroponymiques et celle de l'intégration par l'anthroponyme dans un nouvel espace. Ainsi, lorsqu'il s'agit de choisir le prénom du futur héritier de Rachid/Richard, il n'est pas question d'opter pour un seul lieu identitaire, mais de jouer sur les deux tableaux et d'être dans une indécision, une difficulté à se déterminer. Rachid/Richard veut gagner partout :

> *(…) était-elle toujours d'accord pour Alexandre ? Les Arabes pourraient l'appeler Skander. Ou Alain ? qui donnerait Ali… La traduction d'Olivier rendrait Zeïtoun ? Zitoun ? ou Zitouna ?* [7]

Il s'agit d'être des deux identités, et finalement d'aucune. La recherche du nom-Babel, qui serait une clé pour tous les mondes, en l'occurrence ceux de Paris et d'Alger qui ne s'admettent pas vraiment, est tenue à distance par l'humour.

La co-présence d'énoncés de mondes culturels différents se retrouve dans la traduction-interprétation du texte religieux. Fatima Kosra, le personnage principal, subit les événements jusqu'au moment où Rachid rompra le contrat qui les lie et voudra la renvoyer « au bled ». Elle est bien conscient de ses devoirs, prescrits par le texte religieux, dans la sourate de La Vache :

> *Vos femmes sont pour vous comme un champ de culture. Allez à vos champs comme bon vous semble (…)* [8].

Le texte religieux est ré-énoncé, avec une insistance sur les mérites de Fatima Kosra et une distanciation introduite par l'ironie, qui se retrouve notamment dans la formule valise qui fait cohabiter deux énoncés : A : pour le meilleur et pour le pire. B : la fin du verset coranique, dans une traduction renouvelée, qui met en évidence l'effacement de la femme, son absence dans la manifestation du désir :

> *(…) tout comme elle savait qu'une épouse, champ de labour, ne se refusait pas à son légitime. Ne lui refusait rien. Et quelles que fussent les exigences du légitime, Dieu lui en saurait gré, à la légitime (…).*
>
> *Une cérémonie les avait unis, donc, pour le meilleur et autant de labours désirés* [9].

On peut aussi voir surgir l'oralité de la langue première, qui va perturber l'ordre de l'écriture :

---

[6] Paris, Le Seuil, 2001.
[7] Op. cit., p. 128.
[8] *Le Coran*, traduction de Hamza Boubakeur, Alger, ENAG, 1989.
[9] Leïla Marouane, Op. cit., p. 158

> *Ah, si yema laziza, sa douce maman voyait ça, elle qui le mettait en garde contre l'hégémonie des épouses, râlait-il comme une hyène.*
>
> *Ah, la hachouma, la grosse honte sur toute la race des Sarrasins, des Sémites et des Maures réunis (…)* [10].

L'énoncé de l'oralité est transcrit : *yema laziza* ou *la hachouma*, et ainsi donné à entendre, et suivi de sa traduction, sans que cette opération soit accompagnée d'une quelconque indication métalinguistique. En effet, alors que le premier énoncé est à la première personne, énoncé direct, sa traduction est à la troisième personne : co-présence des deux modes d'expression, du discours direct et du discours indirect libre.

Tout est là, dans ce mouvement d'une langue à l'autre. On peut même dire que le nom, dans ses deux versants identitaires, programme le devenir du personnage. Le nom est comme l'oracle de la suite de l'aventure. Le nom de Rachid est une annonce de son destin :

> *(…) Rachid, ou Richard, Amor le bien nommé, en français, le mal nommé en arabe, amor signifiant existence, plus précisément une existence, l'unique, propre à un être qu'on souhaite, sur une carte de vœux longue, allant à son terme, vécue jusqu'au bout, M. Amor n'aurait pas dû vouloir la mettre dans un avion* [11].

Le corps à corps des formes : le conte pour bloquer le roman

L'oracle du nom annonce la révolte de Fatima Kosra. Elle n'est plus celle qui accepte apparemment tout et transforme un destin tout tracé par la tradition et la religion :

> *Il n'aurait jamais dû s'acharner. Comme il n'aurait jamais dû venir la chercher, cinq ans plus tôt, car, après tout, elle ne lui avait rien demandé. L'oppresser de la sorte était tout compte fait la méconnaître, la mésestimer, très mal la connaître. Et qui reçoit un coup de sa propre main n'éprouve point de douleur. Ne peut pas s'en plaindre. Ne doit surtout pas geindre. De toute façon, dans l'état où il est, à présent, il ne peut que garder le silence* [12].

L'oralité apparaît ici sous la forme du proverbe : *qui reçoit un coup…* La sentence proverbiale est en deux segments : le coup donné par sa propre main et sa conséquence. Elle est prolongée par les énoncés qui pourraient prendre la place du second segment et qui vont libérer la sentence du figement dans lequel elle était enfermée par l'usage qui lui confère justement son efficience en tant que parole exemplaire. La fatalité qui semblait écraser Fatima Kosra est renversée et se retourne contre Rachid/Richard. Le conte de fées que devait être sa vie ne s'est pas réalisé, elle l'avait accepté. Mais elle finit par entrer dans le refus. On peut ici retrouver la structure d'un conte traditionnel, *La fille du charbonnier*, dans lequel la fille du charbonnier est épousée par un prince qui est frappé par son intelligence et qui finit par la renvoyer dans la masure de son père. Elle s'est montrée plus intelligente que

[10] Op. cit., p. 148.
[11] Op. cit., p. 115.
[12] Ibid.

lui et elle doit s'en aller. Elle s'en va et emporte avec elle son royal époux, endormi dans un coffre. Comme c'est un conte, le prince est convaincu par l'amour et l'intelligence de son épouse et revient avec elle au palais.

Dans le roman de Leïla Marouane, le conte tourne au roman noir, on retrouve une femme dévoreuse de maris. Le conte vient parasiter la forme « romanesque » et la fait dévier, la fait aller de travers. L'oralité du conte, qui est essentiellement du côté des femmes, accompagne le refus et la révolte. Ce qui se joue au niveau thématique se joue également au plan formel et induit une dérivation générique.

Cet investissement des formes génériques – le roman – par des formes issues de l'oralité peut se repérer dans de très nombreuses œuvres. En effet, on peut dire que la question qui accompagne le geste inaugural de l'écriture des écrivains de la génération des années 50 [13] est de savoir comment faire avec l'oralité première, qui désigne une autre façon d'être dans la culture.

Kateb Yacine a décrit la rupture d'avec la langue de la mère [14]. Le jeune Omar de Dib ne reconnaît pas sa mère Aïni dans la mère-patrie dont parle l'instituteur [15]. On retrouvera de nombreuses incursions de la langue et de la culture de la mère dans le texte écrit en français. Dans le roman katébien, on sait que la vocation d'écrivain est programmée par le nom, ruine du nom tribal, substitut du nom premier de l'ancêtre Keblout, nom donné par son vainqueur et transmis par le père. L'écrivain a raconté comment la vocation première sera déviée de la veine maternelle et tribale par le père, qui le met dans la gueule du loup. Comment écrire alors en étant en grand danger de dévoration, de disparaître, mais en même temps être un danger pour celui qui menace d'avaler car il risque d'étouffer ?

Texte éclaté. Texte aux multiples voies. Texte aux énoncés qui « s'esquament » continuellement et se recomposent. Texte difficile à lire disent certains. Texte moderne qui va à la rencontre d'autres grands textes modernes de son temps (Faulkner ou Joyce). Texte à lisibilité instable, fluctuante plutôt, etc. C'est dans ce cadre d'une lecture en constante production que je voudrais emprunter une voie, aventureuse, qui mène (ramène) du côté de la mère.

---

[13] La tentation, bien compréhensible, lorsqu'on se penche sur l'aventure de l'écriture fictionnelle des Algériens en français, c'est de remonter à l'origine, avec 1830 comme date butoir : ça commence quand ? Mais dès que l'on trouve ce qui peut être considéré comme le « premier » roman – 1925, par exemple – un autre texte plus ancien, vient tout remettre en question. On peut peut-être prendre autrement la question en parlant de générations d'écriture. En effet, il est évident de constater, dès la première lecture, que *Le Fils du pauvre*, de Mouloud Feraoun, publié en 1952, et *Ahmed ben Mostapha, goumier de Caïd Ben Cherif* publié en 1925, sont d'écriture bien différente.

[14] *Le Polygone étoilé*, Op. cit. , p. 180.

[15] *La Grande Maison*, Paris, Seuil, 1952, p. 19.

On a, à juste titre, mis les textes de Kateb en relation avec les autres textes pour lesquels s'éveille en échos multiples une modernité incontestable. Mais il est aussi autre chose sur la trace de quoi Kateb lui-même lance celui qui sait lire, c'est-à-dire déchiffrer l'énigme, ne pas se contenter de l'apparence. Kateb avait écrit que sa mère était sa première école poétique, qu'elle improvisait :

> *Je suis né d'une mère folle très géniale ;*
> *Elle était généreuse, simple, et des perles coulaient de ses lèvres. Je les ai recueillies sans savoir leur valeur. Après le massacre (8 mai 1945) je l'ai vue devenir folle.* Elle la source de tout *(…)* [16].

Le poète donne ici une indication fondamentale sur sa venue à la poésie et à la littérature. Il y eut l'apprentissage de l'école, son émerveillement et le détachement du monde de la mère. Mais cet « ensourcement » dans la parole poétique maternelle (paternelle aussi, mais surtout du côté de la mère) aura des implications fondamentales dans l'écriture même. On peut alors se demander si la «modernité » du texte katébien n'est pas aussi à situer du côté de l'oralité maternelle. Le thème des Hilaliens, des Enfants de la Lune, comme les appelle Kateb, procédant là encore, de la traduction littérale, qui a l'avantage de réveiller le syntagme quasiment fossilisé dans la langue arabe : « bnu Hilal» est un appel au travail sur le passé, sur la mémoire à revisiter. La forme du roman katébien, qui fait alterner énoncés poétiques et romanesques, qui multiplie les points de vue en un croisement interdisant toute lecture passive, est peut-être à situer du côté de cet «ensourcement maternel» (je préfère ce néologisme au terme «héritage »). Les Enfants de la Lune sont comme une tracée (une trace que l'on peut suivre, une trace vivante) d'un temps qui ne peut être totalement évacué.

De même, le personnage de Nedjma, proche et inaccessible, toujours ailleurs que là où on l'attend, a sûrement à voir avec le personnage de Djazia, l'héroïne de la geste hilalienne, essentiellement orale : comme elle, elle est fuyante, toujours ailleurs, sur d'autres défis, dans d'autres échappées….

On peut encore trouver cet appel aux formes de l'oralité dans le premier roman de Mammeri [17], dans lequel la parole et la forme du conte vont investir progressivement la forme du roman. On sait que Mammeri est l'auteur des années 50 dont l'écriture laisse peu apparaître les signes de la langue première, qu'il est peut-être l'écrivain de sa génération qui se rapproche le plus des « normes » occidentales. On ne voit rien d'« étrange » dans l'apparente tranquillité du cours des phrases. Ecriture dans l'autre langue totalement acceptée ? On serait tenté de répondre par l'affirmative, tant que l'on n'examine pas le statut des éléments de « la culture d'origine ».

---

[16] Ghania Khelifi, *Eclats de poèmes*, Alger, Enag, 1990, p. 13. C'est moi qui souligne.
[17] *La Colline oubliée*, Paris, Plon, 1952

De la citation à la dissémination générique

Dans ce roman, nous avons le récit de l'échec de l'opération d'isolement de ce coin du monde. La tentation de l'écart, ou tentative d'isolement, en est l'un des thèmes centraux. La colline ne peut rester dans l'oubli. Le monde l'entoure en cercles concentriques dont les échos arrivent jusqu'à Taasast, la garde [18], ce microcosme de l'écart et du refus que constituent les jeunes gens autour du couple central. Impossible de rester dans l'entre-soi. Mais sur la scène de l'écriture, les choses se passent autrement. On peut le voir en étudiant le «travail» – au sens de forçage, accompagné de violence – de l'oralité du conte.

La parole du conte est d'abord de l'ordre de la citation dans une perspective ethnologique, comme pour faire couleur locale. L'énoncé fonctionne comme un corps étranger dans le roman :

> *Du temps de nos ancêtres, vivait de l'autre côté de l'eau, une jeune fille fiancée à un jeune homme de chez nous [19].*

Éloignement dans le temps, caractère exemplaire de l'anecdote marqué par l'imprécision : un, une… C'est une anecdote pour illustrer un acte du présent. Mais en même temps, le récit enchâssé donne une généalogie aux actes dans le présent de la fiction. L'anecdote est racontée par le cheikh pour bloquer toute tentative de changement dans le cours inévitable des événements. On ne peut lutter contre la fatalité.

Mais la vie est mouvement. L'anecdote exemplaire réactualisée et vécue par les personnages. Les protagonistes du roman vont traverser la rivière et pendant la traversée, l'épisode est «revécu» par Davda et Menach. C'est Davda, qui aurait dû rester silencieuse, ne rien décider, qui défie Menach de la faire traverser. Et c'est elle qui aide la rivière (le destin). Elle met le jeune homme au bord de la noyade et sort de l'eau sans plus s'occuper de lui :

> *Davda n'eut pas un cri, pas un geste. Elle le lâcha brusquement et regagna l'autre rive [20].*

Elle prend la figure de la rivière qui mange les jeunes gens. Elle tient le rôle de la jeune mariée, la victime du récit traditionnel, et celui de la dévoreuse. Elle et Menach ne sont pas mariés. Donc brouillage des rôles. C'est une romance moderne qui se joue.

Enfin, la fin du roman peut être lue comme une dernière réactualisation du conte. Mokrane tente la traversée du col de Kouilal[21]. Il a décidé de reprendre Aazi, qu'il a répudiée sous la pression de ses parents. Il veut traverser la montagne malgré la tempête de neige. Il échappe à ses

[18] Op. cit., p. 28.
[19] Op. cit., p. 87.
[20] Op. cit., p. 93.
[21] Op. cit., p. 183 et sq.

compagnons et tente la traversée dans un état second. Dans son délire, la montagne et la jeune femme se confondent et leur appel est irrésistible. Il sera, comme dans le récit du cheikh, mangé par la montagne. Son corps sera redescendu de l'autre côté du col.

Le temps et l'espace n'auront pas l'ouverture sur l'ailleurs qui a caractérisé la diégèse, comme une force contre laquelle on ne peut rien. La boucle est bouclée : retour sur le lieu de l'origine. Aazi n'est plus la même jeune fille, la mariée qui ressemble à Salammbô. C'est une jeune mère, mangée elle aussi par l'Histoire, et non le destin, qui est prête à accepter tous les dénouements… La fin prévisible dans le genre roman recule devant celle que peut offrir le genre conte : Aazi est sauvée d'un mariage qu'elle ne souhaite pas. On n'a pas la fin flamboyante du conte, mais l'écrasement des personnages qui aurait pu se réaliser dans la perspective générique du roman, n'est pas total.

La logique du conte finit par gagner l'écriture romanesque. La scène de l'écriture est ainsi le lieu où se confrontent, s'échangent, s'excluent, s'effacent ou se négocient des formes génériques appartenant chacune, dans ce moment de l'histoire de l'Algérie où le mouvement national est relancé vers des revendications plus radicales, à un monde culturel différent. L'oralité du conte vient habiter la scripturalité du roman. Celui-ci est travaillé par une forme qui s'inscrit initialement du côté de la tradition et de la non-invention. Revanche de l'oralité, habituellement dans l'effacement, convoquée seulement pour être citée comme persistance d'une culture archaïque, sur le roman, forme de la modernité rendue possible par la présence de l'Autre.

On voit ainsi que l'adoption du genre roman n'est pas oubli des autres formes, celles qui sont du côté de la langue première ; que ce genre, s'il donne la tonalité globale du texte produit, n'est ni la seule forme ni celle qui est du côté de l'invention. Le roman est travaillé, interpellé, par les formes dites traditionnelles. Les écritures sont ainsi hantées par d'autres formes que celle dans laquelle elles sont inscrites et les écrivains sont traducteurs, qui « habitent » leur langue d'écriture, d'une autre langue. Mais il ne s'agit pas d'un simple « parasitage » d'une forme par d'autres. La traduction est aussi un barrage contre la perte : traduire, faire passer dans l'autre langue pour éviter la perte. L'écriture est ainsi prise en compte de la perte qui l'accompagne, présence menaçante.

Bibliographie

Le Coran, traduction de Hamza Boubakeur, Alger, Enag, 1989.
Dib, Mohammed, *La grande Maison*, Paris, Le Seuil, 1952.
Kateb, Yacine, *Le Polygone étoilé*, Paris, Le Seuil, 1966.
Khelifi, Ghania, *Éclats de poèmes*, Alger, Enag Editions, 1990.
Mammeri, Mouloud, *La Colline oubliée*, Paris, Plon, 1952.

Paroles déplacées

Marouane, Leïla, *Le Châtiment des hypocrites*, Paris, Seuil, 2001.

« L'exil est un fauteuil en simili-cuir... une parole qui n'a jamais vu le jour » : formes et figures de l'écriture migratoire dans l'œuvre de Habib Tengour

Regina KEIL-SAGAWE,
Heidelberg

En guise d'introduction : une parole, une vie … en dérive

1. « … Le poème compose, recompose, décompose … »

L'exil un fauteuil en simili-cuir ? Une parole n'ayant jamais vu le jour ? Image tirée de *Traverser*, long poème tengourien retravaillé sans cesse, d'édition en édition – ce qui nous permet d'illustrer, en guise d'entrée en matière, une première forme de parole migratoire chez Tengour, une mouvance pour ainsi dire intratextuelle, un déplacement perpétuel dans et à travers la diachronie du corpus [1] :

> 1985 [2] :
>
> *Étranger en amnésie/ en insertion incrusté dans l'exil fauteuil/ atavique différence gêne transmise/*
> *une fiche indolore puis déluge jamais envisagé.*
>
> 1992 [3] :
>
> *Étranger en amnésie/ en insertion incrusté dans* l'absence/ *l'exil* est un *fauteuil* en simili-cuir/ c'est une parole qui n'a jamais vu le jour/ la *différence atavique/* une *gêne/* une *transmission* de pensée/ *une fiche indolore/ puis/* tout ce que tu n'as *jamais envisagé* dans ta distraction/ te tombe dessus/ *déluge.*

[1] Les modifications successives sont marquées en caractères romains.
[2] « Traverser... », in : *Itinéraires d'Ecritures* (*Peuples Méditerrannéens*, 30/ 1985), pp. 69-73 ; ici, p. 70.
[3] « Traverser », in : *Po&sie* 59 (1992), pp. 75-84 ; ici, p. 77.

2002 [4] :

> *Étranger en amnésie/ en insertion incrustée dans l'absence/ l'exil est un fauteuil en simili-cuir/ c'est une parole qui n'a jamais vu le jour/* mutilation rituelle*/ la différence atavique/ une gêne/ une transmission de pensée/ une fiche indolore/ puis/ tout ce que tu n'as jamais envisagé dans ta distraction/ (*préoccupé d'avoir une maison là-bas*)/ te tombe dessus/ déluge.*

Il s'agit là d'une première particularité de l'écriture tengourienne : de cette « méfiance instinctive à l'égard du premier jet » que lui-même attribue au peintre Mohamed Khadda [5]. Elle affecte une bonne partie de ses textes, surtout les poèmes, qui, au fil des publications successives, se verront soumis à des modifications tantôt importantes, tantôt minimes, mais toujours significatives. Si, dans les années 80/90, cette réécriture va plutôt dans le sens d'une condensation [6], vers une simplicité extrême qui ne facilite guère l'accès, qui traduit « un long travail d'évidences reniées » [7], on peut observer, ces dernières années, une tendance à l'expansion du texte, la comparaison des variantes plus récentes démontrant que l'auteur devient plus explicite, explicatif [8]. Une analyse détaillée du pourquoi et comment serait un vaste, trop vaste sujet ici [9]. Ce qu'il nous importe de retenir, c'est le refus tengourien d'une fixation définitive du texte. Refus qui s'avère, en fin de compte, comme principe générateur d'une esthétique que nous aimerions appeler, avec Pierre Joris, « nomade » (nous y reviendrons) : une esthétique – voire poétique – « où le poème compose, recompose, décompose devant vos yeux » [10].

Devant nos yeux donc, sous une forme ou une autre : l'exil-fauteuil en simili-cuir. Image de prime abord surréaliste, un de ces flashs fulgurants caractéristiques de l'inspiration tengourienne, mais qui, contemplée dans la vaste synchronie du corpus maghrébin, fait écho à deux images charriant le même sémantisme, mais en extension romanesque : ce fameux « strapontin »

---

[4] *Traverser*. La Rochelle, La Rumeur des Ages 2002.

[5] Habib Tengour in : *Aquarelles de Khadda*. Catalogue de l'Expositon à la Galérie M'hamed Issiakhem (Alger) du 6 juin au 4 juillet 1986. Alger, Office Riadh El-Feth 1986, pp. 15-17.

[6] Surtout dans les cycles poétiques, cf. notre étude : « Habib Tengour ou La poésie est une île ou Comment aborder un poète difficile? » In : Consiglio nazionale delle Ricerche: Gruppo Nazionale di Coordinamento per lo Studio delle Culture Letterarie dei Paesi emergenti (éd), *Africa, America, Asia, Australia* 11 (1992), Roma, Bulzoni, pp. 85-112 ; surtout p. 109-110.

[7] Tengour, *Le Vieux de la Montagne*, Paris, Sindbad 1983, p. 21.

[8] Ce qui affecte également la prose ; cf. l'étude contrastive d'Anne Roche sur plusieurs versions manuscrites du *Poisson de Moïse* : « Habib Tengour et *Le Poisson de Moïse* », in : Mourad Yelles (éd.), *Habib Tengour ou l'ancre et la vague. Traverses et détours du textes maghrébin*. Paris, Karthala 2003, pp. 283-314.

[9] Cf. pour toutes les variantes la bibliographie que je viens d'établir : « Habib Tengour : une tentative de bibliographie exhaustive », in : Mourad Yelles (éd.), op. cit, pp. 333-352.

[10] Pierre Joris, « Pour une poétique nomade. Le millénaire sera nomade ou ne sera pas », in : *Dédale* n° 11-12, Paris, janvier 2001, pp. 355-366 ; ici, p. 358. (Original : *Towards a Nomadic Poetics*, Herford, U.K., Spanner Editions 1999; traduction française par Habib Tengour.)

auquel Driss Chraïbi compare l'Occident, dans *Le Passé simple*, en 1954 [11], et ce siège mou en «skaï rouge » du métro parisien qui, en 1975, chez Boudjedra, dans *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, symbolise et préfigure les promesses traîtresses de l'exil... [12] Pareille image, pareille ambiguïté, chez Tengour : ce fauteuil en simili-cuir, il est promesse et menace à la fois : promesse d'aisance matérielle, menace de perte d'identité/d'authenticité (« simili » = « pseudo »).

Relevons, pour conclure sur ce point, la même ambiguïté dans le deuxième volet : « une parole qui n'a jamais vu le jour », c'est une parole de nuit, douloureuse [13], mais aussi une parole en gestation, en devenir, en déplacement perpétuels – à l'instar de l'écriture de Tengour, qui suit le mouvement de sa vie, entre deux rives, ou, pour le dire une fois de plus avec Joris, dans son manifeste de la poétique nomade, « [d]ans & de la dérive ». Car :

> *l'erreur serait de penser à la langue comme à un chez soi tandis que 'tout le reste' dérive, parce que pour la langue être accordé avec précision à la condition de nomade, c'est aussi être en dérive, être 'sur le chemin', comme Celan le dit [14].*

2. « J'ai grandi, je suis venu en France … »

Il paraît donc utile de rappeler quelques stations du parcours biographique mouvementé de Tengour – *mawqifs*[15] ou *bivouacs*, comme dirait Yelles [16] –, pour mieux capter l'émergence et les transformations de son écriture migratoire, écriture toujours « sur le chemin ».

Né en 1947 à Mostaganem, Tengour vit, depuis 45 ans, entre l'Algérie et la France, Constantine et Paris, où il enseigne aujourd'hui l'ethnologie et la sociologie. Son vécu fertilise une écriture qui se conçoit comme va-et-vient vertigineux entre des imaginaires moins opposés que complémentaires : les mémoires culturelles d'Orient et d'Occident, ce qui fait de Tengour un

---

[11] Paris, Denoël 1954, p. 99 : « Tu n'as jamais cru en Allah, tu sais disséquer les légendes, tu penses en français, tu es lecteur de Voltaire et admirateur de Kant. Seulement le monde occidental pour lequel tu es destiné te paraît semé de bêtises et de laideurs, à peu de choses près les mêmes bêtises et les mêmes laideurs que tu fuis. De plus, tu le pressens hostile, il ne va pas t'accepter d'emblée. Et, sur le point d'échanger la loge que tu occupes contre un strapontin, tu as des reculs. »

[12] Paris, Denoël 1975 ; chez Boudjedra, le protagoniste « s'enfonce [...] suavement dans la mousse de plastique molle et recouverte de skai rouge » avec « la nette impression que le luxe est là à portée de ses doigts gourds ». (p. 73). Passage cité par Sonia Zlitni Fitouri dans sa communication « 'Topographie idéale pour une agression caractérisée' et 'Timimoun' de Rachid Boudjedra. Espaces replacés, paroles déplacées », publiée dans le tome 1 du présent ensemble, p. 255-264.

[13] Voir le recueil *Écrire la 'parole de nuit'. La nouvelle littérature antillaise*, Paris, Gallimard 1994.

[14] Joris, Op. cit., p. 355.

[15] Cf. Joris, Op. cit., p. 355.

[16] Cf. Mourad Yelles, « Introduction ». In : M.Y. (éd.), Op. cit., pp. 5-13 ; ici, p. 9.

« exemple représentatif » de la jeune génération d'écrivains des années 70/80 grâce à qui «la littérature algérienne de langue française » se serait « approprié, aussi insolemment que peuvent le faire des enfants des biens de leurs parents, les attributs d'une double généalogie » [17].

Décisifs, de prime abord, les souvenirs d'une enfance (1947-1958) toute en contes et légendes, sous la tutelle du grand-père, marchand de quatre saisons, grand amateur de cinéma hollywoodien, grand narrateur aussi des récits épiques arabes. S'y greffent les images du Mostaganem des années 50, l'ambiance du port, l'appel de la mer, « l'univers enchanté des femmes de Mosta et de sa région » [18] ainsi que le petit monde de Tigditt, vieux quartier arabe de la ville. Tout cela marquera à jamais l'écriture de Tengour, nourrissant son « imaginaire [...] de réminiscences auréolées d'une vertu magique » [19] :

> *J'ai grandi dans le soufisme, surtout dans une ville comme Mostaganem. [...] C'est un soufisme populaire. [...] J'ai tout de même entendu les poèmes mystiques dans les mosquées ou dans les rencontres des confréries. La poésie traditionnelle de Mostaganem qui est chantée est une poésie mystique : ce sont les éloges du prophète, c'est aussi une poésie amoureuse qui parle toujours d'un amour mystique... Ensuite, on oublie toujours. J'ai grandi, je suis venu en France...* [20].

C'était en 1958. Grand est le choc de cette première rupture, en témoigne « L'Ancêtre Cinéphile » [21], long poème en hommage au grand-père qui capte les instantanés d'une enfance qui « se déploie en fripes de surplus américains/.../ nostalgie à sombrer en fragments » (p. 26), ainsi que les émotions de la première traversée :

> *La Ville d'Oran voguait poussif vieille roulure/ (vogue la galère)/.../ Saisir la barre/ Affoler les cadrans/ Tenir tête à l'équipage dans mon français d'indigène* (p. 27).

Suivent les premières impressions du sol français, et commencent la dés-orientation, la (con)fusion, surimpression et superposition si caractéristiques de l'écriture tengourienne :

> *Du train, c'était comme si on traversait la région de Mostaganem./ L'enfance a la vue leste./ La longue-vue qui permet l'initiative de l'abordage./ Au réveil, nous étions arrivés à Paris./ Le compartiment était âcre à vomir./ Dans le couloir, le*

---

[17] Naget Khadda, *(En)jeux culturels dans le roman algérien de langue française*. Thèse de Doctorat d'Etat, Paris III, 1987, 5 tomes. Tome 5, pp. 1128-1129.

[18] Habib Tengour, « Imaginaire et rituels marins à Mostaganem » ; in : *Letterature di Frontiera/ Littératures Frontalières*, VII/1, Roma, Bulzoni Editoire 1997, pp. 129-135.

[19] Mansour Benchehida, « L'imaginaire de Tigditt dans *Gens de Mosta* », in : Mourad Yelles (éd.), Op. cit., pp. 75-97 ; ici, p. 96. - Les 15 nouvelles du recueil *Gens de Mosta* (1997), tendrement surnommé par Tengour « mes Dubliners algériens », reflètent avec nostalgie ces moments d'antan.

[20] Tengour dans un entretien (inédit) avec Thierry Brésillon du journal *Panoramiques*, Paris, 17 novembre 1991.

[21] « L'Ancêtre cinéphile ». Eloge, 1982/1988. Radio France Culture 1987.- Cité d'après l'extrait in : *Autobiographie et Biographie*. Colloque de Heidelberg, éd. par Mireille Calle-Gruber et Arnold Rothe. Paris, Nizet 1989, pp. 25-29.

> *contrôleur criait à tue-tête : 'Gare de Lyon !'/ Je demandais : 'Paris ?'/ 'Oui, c'est la gare de Lyon !'/ Je ne comprenais pas.* (*Traverser*, 2002, p. 17).

S'ouvre alors le deuxième volet de sa formation littéraire (1958-1972), qui l'amènera à constater : « Les Champs-Élysées me faisaient vomir mes merguez » (*Tapapakitaques*, p. 32). Dorénavant, Tengour évolue dans les milieux d'intellectuels marxistes et nationalistes algériens, parmi les amis de son père, un ouvrier militant familier des prisons ayant pris le chemin de l'exil en 1955 déjà. Et il subira l'influence, décisive, du lycée français :

> *Ma première culture, c'était le cinéma et les bandes dessinées. J'ai commencé à lire à partir de l'âge de 15 ans, j'ai commencé à lire et à écrire en même temps... à partir du cessez-le-feu, au printemps 1962* [22].

Le vrai déclic, pour écrire, ce sera l'avènement de l'Indépendance de l'Algérie qui survient au moment où, en classe de troisième au lycée, Tengour découvre le romantisme et les poèmes de Victor Hugo :

> *Je me suis dit, il faut que je sois le poète de la Révolution. [...] La France avait des écrivains qui ont chanté la France et nous, on n'avait rien en dehors de la tradition orale, on est tout de suite mis devant une situation de complexe. [...]. Le 14 juillet 1962, [...] juste quelques jours après notre Indépendance, [...] je suis allé à la Comédie Française et je voyais une femme habillée bleu-blanc-rouge [...]. Elle déclame la Marseillaise avec cette théâtralité qui impressionne beaucoup, quand on est gamin. Je me suis dit, il faut qu'on leur montre qu'on est encore mieux, donc il faut que j'écrive mieux que Victor Hugo !.. Ce sont des rêves d'enfant, et après, on se laisse prendre. On ne peut plus revenir en arrière* [23].

Et en effet, Tengour deviendra le poète de la révolution : guère celui, vite désabusé, de la Révolution algérienne qui mettra « les poètes à la pointeuse des besoins de la production » (*Tapapakitaques*, p. 93) – mais celui de la révolution de Mai 1968 sur fond de révolution surréaliste :

> *Ce qui m'a alors poussé vers le surréalisme, c'était justement le rapport à l'amour fou, la quête, le hasard objectif, la parole instantanée, les paroles à décoder. En fouillant davantage dans le surréalisme, je me suis rendu compte qu'il me renvoyait à mon enfance. Ce qui est drôle, c'est que c'est la culture française, le rapport à la grande littérature française qui m'a fait retrouver ma propre culture. Que ce soit le romantisme ou le surréalisme. Les Romantiques ont été les premiers à remettre au goût du jour* Les Mille et Une nuits. *Baudelaire fait un éloge du vin et du hachisch. [...] Par ces auteurs j'ai vu une image de l'Orient qui ne correspondait pas à la mienne. C'est un double ou triple regard. J'ai travaillé des auteurs qui travaillent l'Orient et à travers eux j'ai travaillé l'Orient et l'Occident…* [24].

Ce va-et-vient entre Orient et Occident, ce regard fractionné, ce chevauchement de perspectives baptisé par Hédi Abdeljaouad

---

[22] Tengour lors d'une soirée-lecture, le 13 décembre 2001, à Heidelberg.
[23] Idem.
[24] Tengour dans un entretien (inédit) avec Thierry Brésillon du journal *Panoramiques*, Paris, 17 novembre 1991.

« soufialisme »[25] tengourien, correspond assez bien à cet « *inter-stice (between-ness)* » considéré par Joris « comme la condition nomade essentielle, étant toujours un mouvement vers l'avant, une jonction, un 'tendre vers' […] & une absence de repos, toujours un devenir, une 'ligne-de-fuite' »[26].

Nous allons dorénavant voir comment Tengour construit son univers littéraire où s'entrecroisent plusieurs de ces lignes-de-fuite. Tendues vers des espaces identitaires différents et complémentaires, et dont le seul dénominateur commun est qu'il s'agit de cas de figure de cet « ailleurs » qui traverse, tel un leitmotiv, les textes tengouriens. À l'instar de ce qu'il note dans son manifeste *Le Surréalisme maghrébin*[27] : « Il existe en effet un espace divisé appelé Maghreb mais le Maghrébin est toujours ailleurs. Et c'est là qu'il se réalise »[28].

Une géographie du déplacement : Trois figures de l'« ailleurs » dans l'écriture migratoire de Tengour

Chez Tengour, cet « ailleurs » se déploiera en trois dimensions : l'ailleurs-ici, l'ailleurs-exil (voire émigration), l'ailleurs-évasion (lire : errance/fugue/aventure/voyage). Autant de pistes (de lecture) dans la géographie du déplacement de la parole tengourienne, qui se conjuguent, en distribution complémentaire, dans une géographie du désir, de la douleur voire de la dénonciation…

1. L'Ailleurs-ici ou La Géographie de la dénonciation : *Tapapakitaques, Sultan Galièv, Le Vieux de la Montagne*

Et ceci dès son premier texte, *Tapapakitaques – La poésie-île* (1976), déclenché par le choc du coup d'État de Boumediene, en 1965, qui décline, dans un jeu de reflets entre l'Algérie moderne et la Grèce antique, toute une gamme de problèmes algériens : l'exil et la révolution, la prise de pouvoir et le rôle du poète. Le tout sur fond du mythe d'Ulysse, mythe qui deviendra vite son mythe de référence par excellence[29] et sous-tendra un parcours

[25] Cf. Hédi Abdeljaouad, *Fugues de Barbarie. Les écrivains maghrébins et le Surreálisme*, New York/Tunis, les Mains Secrètes 1998.

[26] Op. cit., p. 357.

[27] Manifeste considéré comme clé de lecture de l'œuvre tengourienne ainsi que comme soubassement théorique à tout un courant littéraire maghrébin : « Toute approche de l'oeuvre tengourienne devrait, nous semble-t-il, commencer par son essai 'Le Surréalisme maghrébin, etc,' texte-manifeste de cette nouvelle 'écriture', déjà annoncée dans son premier récit lyrique *Tapapakitaques* ». (Hédi Abdeljaouad, Op. cit., p. 197).

[28] In : *Peuples méditerranéens* 17 (1981), pp. 77-81 ; ici, p. 78.

[29] Cf. Geneviève Mouillaud-Fraisse, « Le Retour d'Ulysse à Alger », in : G. M.-F.., *Les fous cartographes. Littérature et appartenance*, Paris, L'Harmattan 1995, pp. 205-211 ; Giuliana Toso Rodinis, «Habib Tengour e due suoi eroi tra la storia e la follia dell'esilio », in : *Voci dal Maghreb* (= Nouveaux rivages 3. Collana di saggi franco-mediterranei), éd. par

littéraire qui englobe poèmes [30] et recueils poétiques [31], nouvelles [32] et romans [33].

Pourquoi ce retour au mythe ? Et surtout au mythe d'Ulysse, archétype mythologique du voyage, de la dissidence, de la souffrance ? Sans doute, globalement, parce que, dans la vie des humains, de nos jours comme toujours :

> *[...] la malédiction originelle, les souffrances d'exode hébraïque, les odyssées gréco-romaines d'Ulysse et d'Ovide, se réactualisent tout au long de l'Histoire, sur une carte du monde qui ne cesse de noircir sous la pression de l'urgence socio-politique : dissidence, émigration, dictatures, en Europe, en Amérique du Sud, en Asie, en Afrique* [34].

Ceci dit, dans les écrits de Tengour, le recours à Ulysse, fonctionnant comme « alter ego » de l'auteur, comme « Je » poétique, paraît normal, la fusion entre « Ithaque » et Al-Djazaïr (= « Les Iles ») naturelle, Tengour étant originaire d'une ville marine, méditerranéenne, et Ulysse le voisin du port d'à côté… à contempler attentivement les mosaïques antiques d'une ville comme Cherchell, l'antique Caesarea, par exemple, évoquées récemment encore par Assia Djebar, avec beaucoup de mélancolie, dans *La femme sans sépulture* (2002). Dans le cas de Tengour, la « réactualisation » du mythe se fait sous forme de persiflage, de travestissement et de parodie. Ceci lui permet d'aborder son sujet avec beaucoup d'aisance et une certaine distance : « Je m'appelle ULYSSE j'ai vingt-deux ans je fais de la sociologie parce que j'ai échoué en Droit » (*Tapapakitaques*, p. 9).

Bien qu'autobiographique, le texte est loin de refléter le vécu, mais le capte sous forme de fragments d'inspiration surréaliste, où écriture automatique et rapprochements insolites sont au rendez-vous autour d'une trame vite résumée : Ulysse le poète, marxiste militant et amoureux fou, évolue au Quartier Latin dans une ambiance soixante-huitarde (« Cogito argo boum », p. 43), ne rentre au pays que pour les vacances, s'interroge, en vue d'un retour possible, sur l'avenir de l'Algérie et son rôle dans le mouvement révolutionnaire mondial. L'expérience amère d'un exil mal assumé (« Je suis fils d'ouvrier et de paysanne analphabète un arabe paumé

Giovanni Saverio Santangelo et Giuliana Toso-Rodinis, Palermo, Palumbo 1993, pp. 171-203 ; Giuliana Toso-Rodinis, « Le nostos d'Ulysse d'Habib Tengour », in : Régis Antoine (dir.), *Carrefour de Cultures.* Mélanges offerts à Jacqueline Leiner. Tübingen, Narr 1993, pp. 297-308.

[30] « Le Radeau de la Mémoire », in : *Po&sie* 52 (1990), Paris, Belin, pp. 92-96 ; « Au pays des morts », in : *Po&sie* 80 (1997), Paris, Belin, pp. 174-179.

[31] *L'Arc et la cicatrice*, Alger, ENAL 1983.

[32] « Ulysse chez les Intégristes », « Les Lotophages », in : *Gens de Mosta*, pp. 86-94 et 95-101.

[33] *L'Épreuve de l'Arc*, Paris, Sindbad 1990.

[34] Pierrette Renard, « Exil et écriture », in : *Bulletin Bpi*, novembre/décembre 2001, numéro 0, « Dossier d'encre et d'exil », Paris, Centre Pompidou, p. 3-4 ; ici, p. 3.

en exil », p. 16), marqué par un certain désarroi biculturel (« j'errais comme un fou perdu dans une serre de banlieue parisienne », p. 32), préfigure, avec une décennie d'avance, le phénomène de la littérature beur. Tengour pourrait ainsi être considéré, selon une heureuse trouvaille d'Hédi Abdeljaouad, en marge du colloque de Lyon, comme « proto-beur ».

Pris de malaise dans son exil parisien, Ulysse rêve du retour en Algérie-Ithaque qu'il devine, déjà, corrompue. Idéaliste incurable, il rentre pourtant : « Je veux vivre à Ithaques travailler lutter [...] Je suis responsable » (p. 112). Mais il n'arrive pas à s'adapter. Rien ne lui reste des trois idéaux surréalistes : l'Amour raté, la Révolution avortée, la Poésie attelée au char d'un «socialisme rouillé » (p. 50), Ulysse, désespéré, s'enlise dans l'exil intérieur (« L'Exil est mon métier et il est dur d'en changer », p. 112), tout en fonctionnant apparemment bien en surface : « J'étais un étranger au milieu des Grecs Un reporter en quelque sorte Je pouvais faire du bon travail [...] Je posais des questions Je faisais mon enquête [...] décryptais la marche quotidienne » (p. 131). La chronique se termine sur une note lugubre, et remarquablement perspicace : « il fut pendu l'ethnologue-espion. En ce temps-là nous étions un peu sauvages » (p. 131)...

Malgré ces prémonitions, Tengour rentre au pays, en 1972, pour devenir, dans le cadre de son service national, le premier directeur du nouvel Institut de Sociologie de l'Université de Constantine – futur fief des islamistes. C'est ici que sera assassiné, vingt ans plus tard, en septembre 1992, Abderrahmane Benlazhar, première victime de cette folie meurtrière qui va faire des ravages parmi l'élite intellectuelle algérienne des années suivantes. Le poème-hommage que Tengour dédiera à son collègue et ami dans le journal *Alger Républicain* [35] est, à ma connaissance, le premier témoignage de ce deuil littéraire – « toi le défunt/ hier encore/ accoudé au rêve » – qui, plus tard, chez la majorité des autres auteurs algériens, empruntera des formes bien plus directes, plus bruyantes, tandis que Tengour optera toujours pour cette « couverture mythologique » qu'il avait admirée, en 1980, chez le poète grec Georges Séféris, puisque'elle « atténue le choc, sublime les épreuves et permet une « libération du regard » [36]. Couverture mythologique qui viendra, chez Tengour, soit du Coran, «La mort de Abderrahman » tissant un jeu intertextuel avec la sourate du même nom (la sourate 55), soit de l'Odyssée,

[35] « La mort de Abderrahman », in : *Alger Républicain*, septembre 1992 ; reproduit par fragments in : *Pagine* (Quadrimestrale di poesia IX/23 (1998), pp. 37-41, avec une traduction italienne par Toni Maraini ; une version légèrement modifiée se trouve dans le recueil *États de chose* (2003), pp. 11-15.

[36] Habib Tengour, « Georges Seferis (1900-1971). La douleur et la beauté du vers », in : *El Moudjahid* du 2 janvier 1980.

ainsi dans le poème : « Au pays des morts » [37] : « nous faudra-t-il encore une hécatombe/ et des larmes/ et la cendre muette du poème/ pour que la route sous la terre nous soit tracée ».

Dorénavant, le vécu de Tengour, son désillusionnement progressif et ses pressentiments lugubres ne cessent de nourrir ses textes, toujours sous couverture historico-mythologique, une des constantes de son écriture consistant précisément à voir «comment une histoire, un patrimoine est toujours remis au goût du jour. » [38] Formule non dépourvue d'ironie, puisque Tengour s'empare des moments les plus noirs du passé pour y faire miroiter le présent algérien : que ce soit *Sultan Galièv ou La rupture des stocks* (1981/85) qui anticipe l'écroulement des empires socialistes, en URSS et en Algérie, en plein boom révolutionnaire, ou bien ce *Vieux de la Montagne* (1983) qui devance la menace intégriste sur toile de fond de l'obscurantisme islamiste dans la Perse médiévale – avec, en exergue, un mot de Novalis : « La poésie est le réel absolu. Plus une chose est poétique, plus elle est vraie ».

Retenons, en guise de conclusion ponctuelle, que dans les trois premiers « romans » de Tengour, l'« Ailleurs » vise l'« Ici » : le déplacement spatio-temporel (vers des espaces mythiques ou légendaires) doit se lire comme une forme de projection identitaire, une sorte de « Lettres persanes » à l'algérienne… Et c'est grâce à cette technique de recyclage, de zapping [39] à travers les époques et espaces, civilisations et continents, que Tengour gagne deux paris : le premier, c'est que ses textes ne vieillissent pas mais permettent, à la lumière des événements qui passent, de multiples lectures et relectures ; le deuxième, intimement lié au premier, c'est que Tengour, tout en critiquant (ou)vertement – pour qui sait lire entre les lignes – la politique du jour de son pays, contourne le risque de se voir instrumentalisé :

> *Je n'ai jamais voulu faire une littérature critique pour plaire – parce que ça aurait plu, à une époque, en Europe. Écrire pour être un écrivain critique, cela ne m'intéressait pas. Ce qui m'intéresse, c'est de témoigner dans l'ambiguïté, parce que les choses ne sont jamais simples* [40].

« Témoigner… » : le voici, le mot-clé des préoccupations littéraires de Tengour, et qui nous amène vers une autre figure de l'ailleurs dans l'écriture migratoire tengourienne, à savoir :

---

[37] In : *Po&sie* 80 (1997), Paris, Belin, pp. 174-179. – Cf. aussi l'analyse détaillée qu'en donne Anna Maria Mangia, « Allégorie de l'Enfer et Réécriture du Mythe dans *Au pays des morts* de Habib Tengour », in : *Ponts/Ponti*, n^0 1, « Enfers », Milano, Cisalpino 2001, pp. 69-101.

[38] Tengour lors d'une soirée-lecture à la Cinémathèque de Constantine, Ramadan 1988.

[39] Cf. Hédi Abdel-Jaouad, « Habib Tengour ou le 'zappeur' surréaliste », in : Mourad Yelles (éd.), Op. cit., pp. 39-64.

[40] Interview (inédite) avec Thierry Brésillon du journal *Panoramiques*, Paris, 17 novembre 1991.

2. L'Ailleurs-exil [41] ou La Géographie de la douleur : *L'Épreuve de l'arc, Gens de Mosta, Le Poisson de Moïse, Ce Tatar-là 2*

Depuis 1992, Habib Tengour collecte les récits de vie des émigrés algériens en France, travail de terrain ethnologique qui nourrit autant ses écrits scientifiques [42] que ses textes poétiques, car une des motivations profondes pour écrire, c'est de « laisser une trace du passage » :

> *Témoigner des gens que j'ai connus, que j'ai aimés, qui m'ont éduqué et qui m'ont transmis des choses. [...] Déjà, nous sommes peu nombreux comme Algériens – du moins dans ma génération – à maîtriser l'écriture ; [...] si on ne laisse pas de traces, les gens qui viennent après ne sauront absolument pas ce qu'a été notre vie. C'est un travail de mémoire [43].*

Ce travail de mémoire consacré à l'exil parisien, à l'émigration algérienne en France dès les années 1930, est une préoccupation constante des textes de Tengour, même en poésie : de *Tapapakitaques* (1976) à *Ce-Tatar-là 2* (1999) [44], il y a toujours ce personnage de l'enquêteur, alter ego du narrateur [45]. A fortiori dans les textes en prose, et de plus en plus prononcé ces dernières années, de *l'Épreuve de l'Arc* (1990) [46] à *Gens de Mosta* (1997) au *Poisson de Moïse* (2001), ce nouveau roman « on the road » qui se déploie entre Paris et Peshawar [47]. C'est par le biais de Mourad, protagoniste du roman découvrant malgré lui, à la recherche d'un butin de guerre provenant d'Afghanistan, le microcosme de l'émigration algérienne à Paris, que Tengour fait participer le lecteur à son propre travail de sociologue-ethnologue, collectionneur/conservateur des traces tristounettes du passage

---

[41] Pour nos intentions, il n'est pas nécessaire de différencier entre « exil » et « émigration » comme le fait Anna Zoppellari dans sa communication «Images de l'émigration chez Habib Tengour ».

[42] Par exemple «Le 'je-nous' de Fatma », in : *Histoire de vie et Dynamique langagière* (Cahiers de Sociolinguistique 5), sous la direction de Christian Leray et de Claude Bouchard, Rennes, Presses Universitaires de Rennes 2000, pp. 95-101.

[43] Tengour lors de la soirée-lecture à Heidelberg, le 13 décembre 2001.

[44] Ce petit texte tengourien est par ailleurs un succulent portrait du «Tatar », autre figure de l'exilé/émigré algérien tengourien dans les banlieues de France, portrait tout en petites phrases courtes, succinctes, ressemblant à une parodie d'enquête scientifique.

[45] Si, dans *Tapapakitaque (*1976), l'ethnologue-espion qui fait ses recherches en milieu rural hostile, sera pendu, le narrateur-enquêteur dans *Ce Tatar-là 2* (1999) sera plus chanceux et reste en vie. Mais puisque « Ce Tatar-là se méfie des sociologues. [...] Mon entretien s'est borné à des questions/réponses très brèves. » (VIII)

[46] Roman qui fait état, déjà, toutefois sans les détailler, de ces « innombrables parcours brisés [...] que colportaient, bon an mal an, les émigrés vacanciers dans leur tradition orale pervertie. » De ces «refrains d'exil, languides et amers, qui vous empoignent au cou par surprise et violemment alors qu'ils étaient, on le supposait, depuis longtemps oubliés » (1990, p. 141).

[47] Lire Anne Roche, «Habib Tengour et *Le Poisson de Moïse* », in : Mourad Yelles (éd.), *Habib Tengour ou l'ancre et la vague. Traverses et détours du textes maghrébin*. Paris, Karthala 2003, pp. 283-314.

des Algériens à Paris [48]. Le présent est d'allure morose, c'est une géographie déprimante, celle de l'immigration pauvre, une « mise en scène caricaturale des siens » (p. 149) qui rend Mourad malade, lui qui erre de la Boucherie des amis au Dellys Bar, « tripot vétuste » (p. 135), de la Librairie islamique (p. 148) au café-bar Le Progrès (p. 205), d'Algexport, « petit local d'exportation de pièces de voitures » (p. 142), vers un foyer pour vieux immigrés (p. 207) ; trajectoire qui le transporte vers la périphérie – Barbès et Belleville, les Portes de Bagnolet et Clignancourt – voire la banlieue : Saint-Denis, Nanterre, La Courneuve.

Quant au passé, il est difficile à restituer, surgissant en filigrane comme évocation nostalgique d'une époque n'ayant survécu que dans la chanson, tel Barbès :

> *Le cachet algérien du quartier, tant magnifié dans les chansons et les propos d'émigrés, se réduit à une portion congrue. Après plusieurs décennies d'occupation des lieux, ces enfoirés n'ont pas réussi à créer un espace à eux en se constituant un patrimoine immobilier. La communauté est un mythe creux.* (*PM,* p. 147-148).

Ou le Quartier Latin, reniant toute trace algérienne : le cabaret *Djezaïr*, « haut lieu de la chanson algérienne et arabe », situé rue de La Huchette, ayant cédé, depuis belle lurette, à un « restaurant grec au néon clignotant », tandis que :

> *[…] les Algériens étaient irrémédiablement relégués dans les périphéries de la ville. […] il ne restera plus trace de leur passage bruyant dans le paysage urbain intra-muros. Seulement des rengaines plaintives que personne ne fredonnera plus. Des quarante-cinq tours rayés, la plupart introuvables. Qui allait se soucier de témoigner de ce Paris-là ?* (*PM,* p. 137).

Personne, sinon les vieux : particulièrement intéressant, dans ce contexte, le personnage des immigrés à la retraite, dont Tengour retrace déjà le portrait dans *Gens de Mosta* [49], et dont il en fait rencontrer un à Mourad : un certain Sellami vivant au foyer de Saint-Denis, interviewé par une jeune Française. Mourad écoute sur une longueur de dix pages (p. 195-204), pas moins de 4% du livre, le vieillard – qu'il était venu voir pour un tout autre motif – égrener le chapelet de ses souvenirs à partir des années 50 : les dures conditions de vie des ouvriers immigrés, les règlements de compte pendant la Guerre de Libération, entre messalistes et FLN, les perquisitions policières, les internements et arrestations jusqu'au lugubre 17 octobre 1961 [50], journée

[48] Pour une analyse plus détaillée, voir notre article : « La vibration de la trace... Evolution et continuité dans *Le Poisson de Moïse* », in : Mourad Yelles (éd.), Op. cit., pp. 155-194.

[49] Notamment dans deux nouvelles, « Chansons » et « Paris-Octobre », évoquant les conditions de vie dans le Paris de l'émigration algérienne des années 40 à 60 pour clamer la nécessité de fixer par écrit ces « récits autobiographiques, maintes fois ressassés au bar », car « se souvenir était une obligation religieuse et un acte militant. » (p. 57).

[50] Cf. aussi la nouvelle « Paris-Octobre » dans *Gens de Mosta*, une des premières à traiter ce douloureux sujet.

pendant longtemps occultée de la manifestation des Algériens contre Papon noyée dans le sang. Une véritable géographie de la douleur…

Or, si l'on sait que Tengour lui-même, en tant que chercheur-ethnologue, s'est mis depuis un moment à constituer un corpus de récits de vie et de témoignages de vieux Algériens exilés en France [51], on est tenté d'attribuer au témoignage du vieux Sellami cette «stricte authenticité du document humain» postulée par Breton [52] – et pratiquée par Tengour dès *Sultan Galièv* [53] et *Le Vieux de la Montagne* [54]. Et ce qui a l'air d'un simple témoignage se mue en stratagème narratif surréaliste et confère une toute autre dimension au texte. Parole déplacée une fois de plus... du terrain ethnographique vers le terrain littéraire.

3. L'Ailleurs – évasion ou La Géographie du désir : Valparaíso, la Scandinavie, l'Australie, l'Afghanistan…

Mais l'ailleurs peut prendre d'autres visages que l'exil, que la France. Si, jusqu'ici, nous avions affaire soit au cas de figure mythique d'un ailleurs-ici transposé dans le temps, soit au cas concret de l'exil et de l'immigration algériennes en France, d'un vécu algérien contemporain donc, d'une réalité historique qu'il s'agit de sauvegarder pour la mémoire collective, nous aurons maintenant à contempler un autre phénomène, à savoir celui du rêve d'évasion vers un ailleurs moins mythique que mythifié, et nullement identique à l'exil forcé : le rêve, le fantasme, le voyage, la fugue [55] : « Partir. Tel le rêve à quoi se résume une âme déchargée. Pure. » (*Sultan Galièv*, 1981 : p. 30).

« Partir »... un motif récurrent dans le texte tengourien, aux fortes résonances érotiques/exotiques. Stimulé, dès sa tendre enfance, par la présence du port dans la ville natale de l'auteur, par les histoires ramenées par les marins :

> *Valparaíso ! Il avait inscrit le mot dans le cahier d'écolier où il dessinait avec un charbon et des bouts d'allumettes mouillées des femmes nues au sexe*

[51] « Depuis 1992, je recueille des histoires de vie dans le monde de l'immigration maghrébine. [...] Le choix des immigrés algériens n'est pas neutre. Il renvoie, non seulement, à mon histoire personnelle, mais aussi il me permet d'approfondir mes investigations concernant la culture populaire, la mémoire collective et l'identité algérienne. » (Habib Tengour, « De la formule religieuse à la formulation de soi », Communication, Trieste, 30 décembre 1999, manuscrit inédit).

[52] *L'Amour fou*, Paris, Gallimard 1937, p. 47.

[53] Insertion, dans un récit onirique, de l'éloge funèbre de Trotsky sur Essénine, tiré de la *Pravda* du 19 janvier 1926 (p. 26).

[54] Insertion d'un extrait du *Journal des Débats* du 25 messidor an XI dans le journal intime d'Omar Khayyam (p. 84) ; cf. à ce sujet notre article : « Habib Tengour ou La Poésie est une île... », Op. cit., p. 101.

[55] Obsession de l'ailleurs évoquée également par Laura Reeck comme élément constitutif du roman beur, dans sa communication : « De l'échec à la réussite dans le *Bildungsroman* beur ».

> *proéminent ; les dessins étaient troqués contre un verre. Il avait calligraphié le nom de la ville et orné de fleurs et de grappes plantureuses. Certains jours, où tout semblait aller de travers, il ouvrait son cahier et s'abîmait dans la contemplation de la calligraphie. Valparaíso ! Cette dénomination aux consonances excitantes l'incitait à prendre le large. Partir très loin, comme le lui avait prédit Thérésa, la gitane du port. A Valparaíso ! L'autre bout du monde ! C'était un désir ardent qu'il pouvait nommer à tout moment.* (*Gens de Mosta*, 1997 : p. 37-38).

Et puis, progressivement, ce sont les frustrations accumulées au jour le jour, le ras-le-bol du quotidien, soit sur le sol algérien, soit déjà dans « l'exil », qui font naître ce désir du grand départ. Vers l'inconnu, vers l'ailleurs mythifié, Valparaíso ou la Scandinavie, l'Afghanistan ou bien l'Australie... Chez Tengour, ce motif revêt beaucoup de formes. Il a au moins écrit deux romans « on the road ». En 1990, dans *l'Épreuve de l'Arc*, il met en scène, dans la filiation de Rimbaud et Kerouac, les fantasmes de la jeunesse algérienne (au masculin) des années 80, leurs rêves « d'un voyage en stop dans les pays nordiques. La Suède ! Le Danemark ! La Finlande ! La Norvège ! » (p. 127) Du « tour du monde à pied », de « L'Aventure avec le grand A ! Le grand voyage ! » (p. 128) Mais la réalité n'est pas à la hauteur du rêve :

> *Je ne rêvais que d'escapades et de baises dévorantes sur les routes comme Kerouac et ça me brûlait dans tout le corps. Je n'ai pas attendu très longtemps à la Porte d'Orléans, et il y avait foule, mais je n'ai pas dépassé Damas enlaidie par la défaite. Vite, j'ai rebroussé chemin.* (p. 128-129).

Il n'y pas que les retours de Damas, chez Tengour, il y a aussi, sur un mode bien plus morose :

> *«... les Retours d'Afghanistan/ ceux qui rêvent d'un bâteau pour l'Australie/ et Bagdad sous les bombes/ la mer se voile noire* (*Traverser*, 2002 : p. 31).

Il y a, en effet, à mi-chemin entre « road movie » et quête métaphysique, ce *Poisson de Moïse* (2001) qui parle, en avant-première dans l'histoire littéraire algérienne et bien avant les événements fatidiques du 11 septembre 2001, des « retours d'Afghanistan », c'est-à-dire de ces jeunes Algériens qui se sont engagés, dans les années 80, « au côté des maquisards musulmans d'Afghanistan, dans la lutte contre le régime communiste de Najibullah » [56], et qui reviennent, vers 1992, alimenter les maquis terroristes islamistes, en Algérie (GIA), Bosnie et ailleurs, ainsi que les réseaux de trafic d'armes européens. Tengour, avec son flair de poète, son esprit de sociologue, les perçoit tôt comme « héros » et « porteurs d'un idéal du temps » [57] occupant « une place importante dans l'imaginaire et les fantasmes de la jeunesse algérienne et celle d'origine maghrébine des banlieues en France. » [58].

[56] Extrait de la « Déclaration d'intention des auteurs » (texte non publié, communiqué par Tengour).
[57] Tengour lors d'une soirée de lecture à Heidelberg, le 13 décembre 2001.
[58] Extrait de la « Déclaration d'intention des auteurs ».

Paroles déplacées

Issu d'un scénario pour un film d'action, le roman reflète les tribulations de trois jeunes Algériens entre Paris et Peshawar et propose en même temps une méditation sur l'Islam. L'intrigue tourne autour de trois amis d'enfance, originaires du même quartier populaire d'Oran, et qui, pour des motifs différents, se retrouvent dans un camp de transit près de Peshawar. Au cœur de l'intrigue, Mourad, ingénieur en physique, spécialiste des explosifs. Vivant à Paris, « complexé d'être Algérien » (p. 232), il vient «se ressourcer en Afghanistan. Poursuivre des traces effacées » (p. 62), mais au lieu de la beauté du vrai Islam, celui des origines, il n'y trouve que « l'Orient misérable des documentaires » (p. 182**)**, « une authenticité racornie » (p. 62). Tengour est formel : la fascination d'un passé glorieux ne mène nulle part. Aux grands départs suivent les grandes désillusions :

> *Il n'y a ni Orient ni Occident, ce sont des foutaises littéraires, mais un Nord et un Sud qui se font la guerre à mort. C'est une réalité, ça ! Elle est âpre. Surtout quand on se trouve du mauvais côté. Les forts n'ont pas de mémoire, ils n'ont que des souvenirs et des dates qu'ils commémorent à grands frais. Les faibles sont ravagés par leur mémoire. C'est comme une malédiction qui leur colle aux trousses. Elle cogne méchamment. Elle fait du mal.*» (p. 188).

Mourad, à la poursuite fantomatique d'une supposée « identité authentique » (p. 188), échoue tout aussi lamentablement que ses compagnons à la recherche du « temps de Médine » (p. 48). En laissant ainsi échouer ses héros, « héros négatifs » [59], Tengour lance un message implicite – explicité ailleurs, dans un texte théorique, méditation sur la langue, mise en garde contre toute velléité d'idéologie de l'authenticité *:*

> *Le fantasme obsessionnel de la pureté originelle se cabre devant le laborieux métissage des choses. Le sang mêlé brouille la vue en troublant le sens. Cela dégénère en folie furieuse. L'obsédé n'a de cesse que de retrouver l'authenticité perdue pour restaurer l'identité profanée ; et de vouer l'étranger aux gémonies* [60].

Formes de l'écriture migratoire : « …une poétique nomade traversera les langues… ».

Message du métissage auquel fait écho, une fois de plus, la « Poétique nomade » :

> *En ce qui concerne les valeurs morales ou sociales, un métissage total est le seul objectif auquel nous croyons. La pureté est la racine de tout le mal.* (p. 358).

Poétique formulée par Joris – et traduite par Tengour, l'œuvre duquel ne cesse d'articuler et de s'articuler autour d'une poétique de l'identité comme altérité, véritable parole nomade, « toujours changeante, morphique, se mouvant sans arrêt à travers les langues, les cultures, les lieux, les temps » [61]. À l'instar du constat fait par Fewzia Sari (en marge du colloque), que « le

[59] Tengour à Heidelberg, le 13 décembre 2001.

[60] Habib Tengour, «Un verbe accessible ? » (inédit daté Paris, 16 déc 1995/ Lyon 18 oct 1996).

[61] Joris, Op. cit, p. 355.

signe maghrébin est avant tout transhumance. Il est nomade. » Et ceci, en réalité, depuis des millénaires, le signe maghrébin liant un signifiant venu d'ailleurs, qu'il soit phénicien, gréco-latin, arabe ou bien français, au signifié autochtone, les écritures maghrébines se trouvant, de ce fait, en situation (post-)coloniale constante.

Tengour en est un exemple particulièrement représentatif et lucide : son écriture s'accompagne d'une réflexion métatextuelle permanente, questionnant infatigablement sa position entre plusieurs langues et cultures [62], voire s'imprégnant de cette réflexion même au point de lui conférer son cachet et son originalité. En guise d'exemple, les premières lignes d'un texte inédit :

> *C'est tremblant de mots qu'au milieu des débris de cendre/ Ulysse fait le point.*
> *(Rappel de circonstance !).*
> *S'interroge sur l'entrée en matière du récit / ses ruses réitérées ont fait long feu...*
> *Quoi inventer ? Quelle prière exaucer ?/ Et l'angle d'attaque ?*
> *Comme un écho/.... Une trace/ phosphorescence d'un tatouage/ au sortir du songe.*
> (*Calypso écoute 1*, Asnières, Dimanche 23 février 2003*).*

Ce texte, chapeauté par ailleurs – paradoxe évocateur, significatif – par une citation de Du Bellay, de sa *Défense et Illustration de la Langue française* [63], aux antipodes des soucis du jeune immigré avec son « français d'indigène » évoqués plus haut, fait se croiser les mémoires culturelles d'Orient et d'Occident : en l'occurrence l'héritage grec (« Ulysse ») avec la thématique de la poésie anté-islamique (« débris de cendre », « trace », « tatouage »), ou avec des réflexions d'ordre métalinguistique, voire narratologique (« entrée en matière du récit »). Mixage caractérisant la plupart des textes de Tengour : *L'Épreuve de l'Arc* – entre l'Odyssée et les *Maqâmât* [64], la *Sandale d'Empédocle* – entre Hölderlin et les *mou'allaqât* [65], etc., il affecte tantôt la macro- tantôt la microstructure, opère tantôt en dia-, tantôt en synchronie.

---

[62] « Puisque j'écris en français, ce que j'ai à dire doit se faire à l'intérieur de la littérature qui s'écrit en français. Et donc [...] en même temps que l'on écrit sur la vie, sur l'expérience, c'est un travail sur une écriture. Qu'est-ce qu'on amène dans le style, dans la forme, dans la rhétorique, dans l'esthétique [...] c'est ce travail aussi. » (Tengour lors de la soirée-lecture à Heidelberg, le 13 décembre 2001.)

[63] La voilà : « Celui sera véritablement le poète que je cherche en notre langue, qui me fera indigner, apaiser, éjouir, douloir, aimer, haïr, admirer, étonner, bref, qui tiendra la bride de mes affections, me tournant çà et là à son plaisir. »

[64] Cf. notre article : « Entre Hölderlin et Homère : *L'Epreuve de l'Arc* de Habib Tengour. Tiraillement et tension d'un texte maghrébin. » In : Collectif (éd.) : *Les racines du texte maghrébin*. Tunis: Cérès Editions 1997, pp. 71-83.

[65] Cf. encore notre article : «'...écrire comme si je pouvais mourir demain...' : Le poète-ethnologue Habib Tengour. » In : *Etudes Littéraires Maghrébines*, Bulletin de Liaison n° 15 (1997) de la CICLIM, pp. 6-11.

Paroles déplacées

Au niveau de la microstructure, déjà, on a vu Tengour transposer les traits caractéristiques de l'oralité algérienne vers sa propre prose poétique, ce qui lui confère un caractère d'avant-garde et d'archaïsme à la fois [66]. Le caractère de « puzzle difficile à composer » [67] que Tengour trouve dans la tradition orale maghrébine, ces « bribes d'histoires », « propos décousus » et « narrations éclatées » qui caractériseraient récits de vie et hagiographies algériennes, se retrouvent dans l'écriture tengourienne où converge de ce fait un triple héritage : celui de la modernité occidentale (romantisme, symbolisme, surréalisme confondus) comme celui de la vieille poésie arabe ou de cette tradition orale dans laquelle il a grandi comme enfant, qu'il ne cesse d'explorer comme ethnologue – illustrant de cette façon comment peut fonctionner la fertilisation mutuelle entre ethnologie et poésie

Mais aussi au niveau de la macrostructure : Si *L'Épreuve de l'Arc* s'inscrit d'emblée dans la tradition du genre médiéval arabe des *maqâmât, Le Poisson de Moïse* renvoie à la tradition djahiliyenne, anté-islamique. Les deux parties dont se compose le roman, s'ouvrent chacune sur l'évocation de ces « lieux communs » chers aux poètes anté-islamiques, dont Tengour est un lecteur assidu :

> *La nostalgie du lieu est notée dans la mémoire ; la trace calcinée n'est plus que prétexte à l'évocation. Les poètes de la Djahiliya, conscients du fait, en avaient exploré quantité de modalités, découvrant toujours une touche neuve dans le stéréotype* [68].

C'est ainsi que la première partie, « La Route de Qandahar », s'ouvre, en fait à deux reprises, Tengour ayant doté son roman de deux débuts (encore une manière de déplacer la parole...), sur la vue d'un camp, de l'intérieur d'abord, de l'extérieur ensuite *:*

> *C'était non loin de Peshawar, dans un terrain vague rocailleux entouré de barbelés. Le camp a été installé à la hâte : quelques baraquements et des hangars en préfabriqué disposés selon un tracé rectiligne : un vaste espace circulaire nivelé et balisé en guise de place pour les rassemblements et les manœuvres, de terrain d'atterrissage aux hélicoptères de l'armée pakistanaise chargés du ravitaillement. / La platitude du décor s'ajoute à la banalité du lieu. […] Le non-endroit écarté des récits de voyages où l'on craint à tout moment de buter contre l'Arbre Sec.* (*PM*, p. 21).

Tandis que la deuxième partie, « La Halte à Paris », nous offre, dès le début, du haut de la terrasse de l'Institut du Monde Arabe, la vue d'une tente

---

[66] Cf. notre étude : « 'Le mot disait séparation' - Maghreb et Modernité chez Habib Tengour », in : Lucette Heller-Goldenberg (éd.), *Cahier d'Etudes Maghrébines*, n° 1 : *Maghreb et Modernité*, Cologne 1989, pp. 67-76.

[67] Habib Tengour, « La preuve par l'image: Le récit hagiographique et l'histoire de vie », in : *Les Cahiers de la Villa Gilet* 6, Lyon, Editions Circé/ Villa Gilet 1998, pp. 209-226; ici, p. 209.

[68] Tengour, «'Innovation' et 'tradition' dans la perception populaire de l'espace religieux en Algérie. » In : *Algérie - France - Islam*. Textes rassemblés par Josef Jurt, Paris, L'Harmattan 1997, pp. 137-145 ; ici, p. 137.

commerciale, accompagnée d'une réflexion maussade du protagoniste, Mourad *:*

> *Tant de beauté l'incommode. Son regard ne s'est pas encore déshabitué de la rudesse de l'Afghanistan. [...] A-t-il bien fait de revenir ici ? [...] Dehors, la tente blanche, dressée au milieu de l'esplanade, semble sortir tout droit d'un péplum de série B. Mourad décèle une intention malveillante dans le décor qui le hérisse aussitôt. Une bouffée de dégoût mêlé d'une haine de l'Arabe et de tout le folklore dégradant qui l'accompagne l'agrippe.* (*PM*, p. 131-132).

Le camp de transit, la tente de bazar : « …une touche neuve dans le stéréotype », en effet. Et, comme toujours chez Tengour, une actualisation particulièrement cynique de la poétique de la trace héritée des poètes anté-islamiques, car, après tout :

> *Chacun mène sa vie, à l'écart des traces du campement. Il n'y a rien à tirer des dépouilles du clan.*[69]

Sauf, nous l'avons vu, une poétique : une parole fraîche, toujours neuve, « une parole » – pour boucler la boucle – « qui n'a jamais vu le jour ». Une parole qui vit, comme on vient de le voir, du transfert allègre des genres, d'une langue à l'autre, dans l'esprit, là encore, de cette poétique nomade qui « traversera les langues, ne traduira pas seulement, mais écrira dans toutes ou certaines »[70].

« Le millénaire sera nomade ou ne sera pas … »

L'espace nous manque pour approfondir plus en détail notre sujet, mais l'omniprésence des paroles déplacées dans l'œuvre de Tengour, les multiples formes et figures d'une écriture migratoire dont nous n'avons guère pu faire le bilan exhaustif, semblent indiquer que ce concept de « poétique nomade » surgi récemment paraît fort utile pour une analyse détaillée des textes de Tengour, écrits dont on a pu dire qu'ils « ne ressemblent à rien »[71]. Peut-être précisément parce qu'ils illustrent si bien cette sentence-ouverture du manifeste jorisien « Pour une poétique nomade. Le millénaire sera nomade ou ne sera pas », à savoir :

> *Les jours du tout-statique – forme, contenu, état – sont finis. Le siècle passé a montré que tout ce qui n'est pas impliqué dans une transformation continue durcit et meurt. Toutes les révolutions ont été ainsi : celles qui ont trait à l'état aussi bien que celles qui cherchent un accord avec l'état de la poésie.* (p. 355).

L'œuvre de Tengour englobe, à ce jour (à côté d'une panoplie de poèmes et de nouvelles[72]), six volumes de prose poétique, sept recueils de poésie ainsi qu'une trentaine de publications en sociologie, ethnologie et

---

[69] Habib Tengour, « Un verbe accessible ? » (inédit daté Paris, 16 déc 1995/ Lyon 18 oct 1996).

[70] Joris, Op. cit., p. 360.

[71] Geneviève Mouillaud-Fraisse, « Le Retour d'Ulysse à Alger », in : *Les Fous cartographes. Littérature et appartenance*, Paris, L'Harmattan 1995, pp. 205-211 ; ici, p. 205.

[72] Cf. notre bibliographie exhaustive en fin du volume édité par Mourad Yelles (voir note 8).

anthropologie culturelle s'évertuant à explorer l'espace culturel algérien, dans le présent, le passé – et, qui sait, peut-être même l'avenir. Il y décline une identité algérienne qui est la sienne comme celle de sa « tribu », dans la double acception du terme : sens ethnographique – et sens rimbaldien. Et le texte tengourien est constamment tendu entre ces deux pôles opposés, mais qui communiquent et se fertilisent mutuellement : entre obligation sociale et liberté poétique, entre souci conservateur et envie révolutionnaire, entre la volonté de sauvegarder voire de restituer la mémoire culturelle algérienne dans toutes ses dimensions, d'un côté, et celle de poursuivre sa voie/voix littéraire autonome, fidèle à une poétique que l'on appellerait à plus d'un titre nomade, de l'autre.

Nomade du côté du signifié (contenu) : les textes tengouriens faisant écho, on l'a vu, aux différentes « figures du drame » énumérées par Pierrette Renard dans sa typologie des œuvres d'exil [73], qu'il soit intérieur ou bien extérieur. Figures qui se nomment «fissure de l'être » – on se rappelle la scission du narrateur tengourien en plusieurs personnes –, « refus du réel » – par les poètes Essénine ou Omar Khayyam, protagonistes de *Sultan Galièv* l'un, du *Vieux de la Montagne*, l'autre –, « mythisation du pays perdu » – voire de la révolution ratée : *Tapapakitaques* –, ou bien « fixation dans un passé dépassé » – tel qu'on a pu l'observer chez les protagonistes du *Poisson de Moïse*.

Et nomade du côté du signifiant (de la forme) : outre la mouvance intratextuelle, le transfert des genres au-delà des frontières linguistiques, et bien d'autres pistes seraient à explorer qui mènent vers le texte tengourien, texte qui se tisse lors des « haltes de ravitaillement », voire « *poasis* » – en termes de poétique nomade [74]. Par exemple, ces « connivences »[75] entre écriture et cinéma, écriture et peinture qui imprègnent toute l'œuvre de Habib Tengour, ou les influences et confluences littéraires qui sont particulièrement nombreuses chez lui : tout ce réseau para-, trans- et intertextuel qu'il tisse, à travers le globe, avec les écrivains de son choix, avec Paz et Joyce, Grimm et Nerval, Hölderlin et Diderot, Saadi Youssef, Henri Michaux et bien d'autres, parfois près, parfois loin « des dépouilles du clan », persuadé que la poésie est fille de liberté :

> *Es ist heute so wahr wie es von jeher war [...], daß man Schreiben nur lernt, wenn man sich frei fühlt, und daß man sich nur frei fühlt, wenn man sich seine Vorbilder selber wählt* [76].

[73] Pierrette Renard, « Exil et écriture », in : *Bulletin BPI*, novembre/décembre 2001, numéro 0, « Dossier d'encre et d'exil », Paris, Centre Pompidou, p. 3-4.
[74] Joris, Op. cit., p. 355.
[75] Citations d'après le bilan des urgences de recherche dressé par Yelles (éd.), Op. cit., p. 13.
[76] Hans-Georg Gadamer, Discours « Gutes Deutsch », prononcé devant la Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung, Darmstadt, 1979.

(C'est valable de nos jours comme c'est valable depuis toujours [...], que l'on n'apprend à écrire que quand on se sent libre, et qu'on ne se sent libre que lors qu'on choisit soi-même ses modèles.)

(Hans-Georg Gadamer).

Annexe : Livres publiés par Habib Tengour

a) Prose poétique

1976 *: Tapapakitaques – La poésie-île*. Chronique 196 567 897 012, Paris, Oswald.
1981 : *Sultan Galièv ou La Rupture des Stocks*. Cahiers, 1972/1977, Oran 1981, Paris, Sindbad 1985.
1983 : *Le Vieux de la Montagne*. Relation, 1977/1981, Paris, Sindbad.
1990 : *L'Épreuve de l'Arc.* Séances. 1982/1989, Paris, Sindbad.
1997 : *Gens de Mosta.* Moments, 1990/1994, Arles, Actes Sud/ Sindbad.
2001 : *Le Poisson de Moïse.* Fiction 1994/2001, Paris, Paris-Méditerranée.

b) Recueils de poésie

1981 : *La Nacre à l'Ame,* Sigean, L'Orycte.
1983 *: L'Arc et la cicatrice,* Alger, ENAL.
1983 *: Schistes de Tahmad II,* Paris, L'Orycte.
1999 *: Ce Tatar-là 2,* Launay Rollet, Dana.
2002 : *Traverser,* La Rochelle, Rumeur des âges.
2002 : *Épreuve 2,* Launay Rollet, Dana.
2003 : *États de chose* suivi de *Fatras,* La Rochelle, Rumeur des âges.

Rôles et altération du roman policier chez Yasmina Khadra

Bruno GELAS,
Lyon 2

L'audience que connaît Yasmina Khadra dans les années 90 naît d'abord de son Commissaire Llob. Publiée en 1997 et 1998, rapidement reprise en édition de poche, la trilogie *Morituri* (1997) – *Double blanc* (1997) – *L'Automne des chimères* (1998) a fait découvrir en France un timbre narratif, un usage du «polar », un héros singulier et un pseudonyme qui n'ont pas peu compté dans l'accueil ultérieurement réservé à d'autres romans, des *Agneaux du Seigneur* (1997) aux *Hirondelles de Kaboul* (2002). Et ce même succès permit de redécouvrir, avec *Le Dingue au bistouri* (1991), au moins un des deux romans que Mohammed Moulessehoul avait antérieurement publié aux éditions Laphomic d'Alger, sous le pseudonyme cette fois de Commissaire Llob.

Dans plusieurs des entretiens que, avant ou après la levée de son anonymat/pseudonymat, Yasmina Khadra a accordés aux médias, la question de son choix du genre «polar » revient régulièrement. Tout en constatant que si, pour des raisons selon lui conjoncturelles, le roman policier semble peu présent dans la littérature maghrébine avant 1990, il développe un rapport mitigé au genre. Il en affirme l'« inévitable universalité », l'aptitude à mieux traiter qu'ailleurs «de nombreux sujets, souvent brûlants », place à ses yeux de lecteur Richard Wright et Chester Himes dans le même panthéon que Steinbeck et William Styron, mais refuse d'être considéré comme un « auteur de polars » :

> *Je suis venu au polar par fantaisie, histoire de jouir de la grande liberté que me procurait la clandestinité. L'ambition du* Dingue au bistouri *était d'abord de divertir, de tenter de réconcilier le lectorat algérien avec la littérature. Celle-ci était devenue de plus en plus ésotérique, de moins en moins enthousiasmante. Si on m'avait dit, à l'époque, que mon commissaire Llob allait franchir les frontières du bled et séduire des milliers de lecteurs en France, puis en Europe, je ne l'aurais jamais cru. Mais de là à me considérer comme un auteur de polars, il y a erreur. Je suis avant tout romancier, à l'aise dans tous les genres (…).*

> *Fondamentalement, il n'y a pas de roman noir ou de roman blanc. Il y a seulement des écrivains brillants et d'autres qui le sont moins. Ce sont eux qui font la crédibilité du genre. Depuis ma jeunesse, je me suis toujours intéressé à l'auteur, plus qu'à la collection dans laquelle il publie* [1].

L'intérêt qu'il lui porte tient en bonne part à ce que, face à « une littérature piégée par son narcissisme et de moins en moins capable de s'en défaire », il affiche « équilibre mental » et « bonhomie ». Ses interlocuteurs ont beau le pousser vers les vertiges de l'interculturel (autour du thème roman policier = roman occidental), il refuse chaque fois d'entrer dans cette problématique. On en verra une des raisons majeures dans le fait que l'auteur de *L'Écrivain*, sans aucunement renier son appartenance ni son combat, s'est construit un idéal de « littérature » plus que de « littérature algérienne » ; et c'est au fond le même mouvement, marqué de ce que Péguy aurait appelé une « mystique » de l'écriture, qui le conduit à infirmer à la fois la pertinence de toute catégorie générique et celle de toute littérature *particulière* – qu'elle se définisse par une nation ou par un métissage.

Sans doute une étude stylistique de la langue du Commissaire Llob ferait apparaître une verve inventive où les expressions et les jeux de mots témoignent, souvent par distance ironique, d'interférences linguistiques et culturelles. Mais il est tout aussi vrai que ces dernières relèvent plus d'un jeu mi-carnavalesque mi-complice que d'une recherche qui interrogerait pour lui-même un métissage identitaire plus profond. Et, de fait, la trilogie policière de Yasmina Khadra a trouvé toute sa place dans des collections qui accueillent aussi bien, sous le même « label », des auteurs américains, Jean-Claude Izzo ou Thierry Jonquet. Le roman policier contemporain n'ignore ni le personnage du policier marginal, vaguement paumé dans son siècle, chevalier dérisoire d'un idéal auquel il (se) tient tout en n'y croyant plus, ni la noirceur des crimes, la complaisance à en détailler la mise en scène, ni le mélange de la tradition de l'enquête avec la peinture souvent peu ragoûtante d'une société urbaine. Si déplacement il y a, il est donc plutôt à chercher dans la façon dont Yasmina Khadra investit et traite ce roman policier contemporain.

On pourrait dire d'une formule qu'il s'y conforme pleinement dans un premier temps, marqué par un dessein esthétique ou, si l'on préfère, exclusivement « littéraire », alors que ce qu'il en attend ensuite, à la mesure d'une société devenue folle, le conduit à une altération significative puis à un épuisement du genre.

1.

« *(…) divertir, tenter de réconcilier le lectorat algérien avec la littérature* » : lorsque notre auteur met en avant l'« humilité » et la

[1] Propos recueillis par Catherine Simon, *Le Monde*, 6 octobre 2000.

« simplicité » du roman policier (« il n'a pas la grosse tête »[2]), il se réfère au fait que, quelque enrichi et diversifié qu'il ait été depuis les figures des premiers détectives, ce genre reste comme basiquement défini par le déroulement d'une *enquête*, et donc par un trait narratif dont le caractère pour ainsi dire brut n'a guère d'autre équivalent à ce point que dans le conte. Avant d'être témoignage, réflexion, dénonciation, avant même de tirer son attrait des personnages ou de leur truculence langagière, l'œuvre policière de Khadra se fonde sur le défi cognitif général qui signe toute enquête et la transforme en quête : trouver le coupable/la vérité. Il faut insister sur ce point, car le modèle de la quête narrative est le seul à développer à la fois un exercice du désir (dont le suspense n'est, côté lecteur, qu'une figure extrême) et la promesse – tenue – d'un sens. Même s'il n'en a pas tiré ultérieurement toutes les conséquences, Greimas a ainsi très tôt référé au désir l'axe actantiel Sujet – Objet, et souligné que le jugement explicite ou implicite qui sanctionne l'aboutissement de cette quête est aussi celui qui en dévoile la signification : son objet (dévoiler le coupable dans le cas du roman policier – désir de vérité, donc) y devient alors objet-message établissant une communication et, par cet accès au symbolique, dit à la fois l'enjeu et le sens de ce qui a *vraiment* (c'est-à-dire même sans conscience claire de sa part) fait courir le héros.

Traditionnellement, c'est ce dernier axe, celui de la signification, qui s'offre aux variations les plus pertinentes d'un auteur ou d'un «type » de roman policier à l'autre, et qui permet de décrire l'évolution du genre. Rainer Rochlitz note, par exemple, qu'aux figures initiales du héros-détective comme intellectuel souverain (Sherlock Holmes) ou représentant de l'ordre (Maigret) succèdent, au cours du XXe siècle, des figures qui définissent volontiers l'enquêteur en fonction du héros-criminel, promu tantôt comme victime sociale, tantôt comme homme du ressentiment et de la cruauté, tantôt encore comme manipulateur et complice d'une société tout entière habitée par le crime et la perversion de la légalité [3]. Sans entrer dans les détails, on pressent à cette simple typologie que c'est bien au niveau de l'interprétation de l'enquête – beaucoup plus qu'à celui de sa conduite – que se jouent les différences, et que s'exerce en l'occurrence l'influence du roman noir américain sur un genre qui ne se définissait initialement que comme exercice de rationalité. Mais cela ne remet pas en cause l'impérieuse contrainte de l'enquête et de l'énigme à résoudre. Pas de «polar » sans suspense : l'exacerbation du *désir de savoir* du lecteur y est à la mesure de celle du détective-policier.

---

[2] Ibid.

[3] Dans son «Avant-propos » à : Siegfried Kracauer, *Le Roman policier*, Petite Bibliothèque Payot, 2001, p. 7-28.

Le Dingue au bistouri, écrit en 1989, se conforme pleinement à cet impératif, en même temps qu'il témoigne du talent d'un écrivain capable de maîtriser tous les codes du genre en y apportant en outre sa touche personnelle. Côté intrigue : un tueur en série, un type de meurtre traduisant un profond et dangereux dérèglement psychique chez celui qui les commet, un suspense croissant au rythme d'assassinats atroces, la découverte de l'identité du coupable et des raisons de sa folie, une traque finale sanglante. Côté signification : une tragédie individuelle qui dérape en horreur collective : la nécessité du retour à l'ordre se mâtine alors d'une compassion du Commissaire pour le criminel, victime simultanée du hasard (femme et enfant morts à la naissance de ce dernier) et de la déréliction dans laquelle l'a plongé cette épreuve. L'originalité tient évidemment à la figure réussie de Llob et des personnages typés qui l'entourent (Lino, le directeur, etc.), mais aussi à un choix de narration à la première personne qui permet déjà de doubler l'action d'une méditation parfois tendre, parfois torturée, à vertu de distanciation constante.

De ce roman talentueux, écrit pour retrouver et faire retrouver le plaisir des histoires (et qui remplit son contrat), Yasmina Khadra dit lui-même qu'il « ne peut être que moins réussi que les suivants », même s'il l'est davantage que celui qu'il a signé du même pseudonyme de Commissaire Llob à la même époque, *La Foire aux enfoirés*, dont il a refusé la réédition « à cause de sa médiocrité » [4].

Puis est venu le temps où il ne s'agissait plus de seulement divertir…

2.

> *J'avais écrit* Les Agneaux du Seigneur *avant* Morituri. *(…) L'éditeur (…) m'a proposé un contrat qui ne m'emballait pas, si bien que j'ai rangé le manuscrit dans un tiroir, et j'ai écrit un autre roman, que Robert Laffont, Stock et Gallimard ont rejeté. J'ai décidé d'arrêter. Jusqu'au jour où j'ai été «choqué» par un spectacle terrible. Je suis entré dans une sorte d'état second, et, au sortir de cette catalepsie, j'avais* Morituri *entre les mains. Je ne peux pas expliquer ça. Sinon par un besoin de disséquer l'engrenage de la violence intégriste dans des romans policiers* [5].

Motivation, on le voit, toute nouvelle, où le choix du genre ne s'ordonne plus du tout à un impératif « intra-littéraire », mais à un double dessein :

- un dessein d'écrivain : trouver le registre d'une écriture de la violence qui en fasse éprouver l'horreur plus et mieux encore que le roman de facture classique (comme *Les Agneaux du Seigneur*) – Yasmina Khadra y étant d'autant plus fondé que, à travers une très difficile épreuve, ce genre s'est de fait imposé à lui comme seul à la mesure du « spectacle terrible » ;

[4] « Rencontre de Yasmina Khadra » (avril 2002), sur le site www.mauvaisgenres.com/
[5] Propos recueillis par Jean-Luc Douin, *Le Monde*, 10 septembre 1999.

? répondre à un « besoin » d'expliquer et de « disséquer l'engrenage » de cette violence : *comment en est-on arrivé là ?* C'est d'ailleurs un leitmotiv des trois ouvrages que de revenir et buter sans cesse sur ce qui paraît *le comble de l'horreur parce que le plus incompréhensible* : l'aspect fratricide de cette guerre.

Le projet est en effet plausible : d'une part l'influence maintenant bien acquise de la tradition du roman noir américain a largement ouvert la voie à la représentation hyperréaliste du crime ; d'autre part et surtout, on vient de le souligner, l'enquête est structurellement ordonnée à la production d'un sens.

Et pourtant… ce qu'on appelle couramment la « trilogie du Commissaire Llob » ne fait que progressivement constater l'échec de ce double dessein.

La comparaison de *Morituri* et *Double blanc* avec *Le Dingue au bistouri* fait apparaître d'emblée plusieurs altérations du dispositif narratif, dont la plus nodale touche à l'intrigue (l'énigme) elle-même. Le canevas de la quête cognitive (crime/énigme ? recherche du criminel/de la vérité ? découverte du criminel/résolution de l'énigme) est bien toujours présent, mais il ne se déroule plus selon la linéarité « asymptotique » du suspense, où tout ce qui arrive s'inscrit comme pas en avant ou pas en arrière dans l'approche de plus en plus imminente du but. Ici règnent au contraire, jusqu'à constituer parfois des difficultés de lecture, la profusion et la complexification des pistes : « le » coupable est tentaculaire, et un chapelet d'exécutions horribles – touchant aussi bien les innocents que les tueurs entre eux – scande le développement d'une enquête contre un réseau où l'on retrouve gens de basses œuvres, petits malfrats, complices corrompus, inquisition islamiste, magnats politico-financiers. C'est bien une « dissection » qu'il s'agit de mener.

On sait que, dans l'un et l'autre cas, ce seront en fin de compte ces magnats qui seront démasqués : grands manipulateurs qui usent des islamistes pour des fins de puissance n'ayant rien à voir avec les sinistres idéaux de ces derniers. Les acteurs de l'horreur sont ainsi eux-mêmes victimes des forces cyniques de l'argent. Le propos n'est pas en soi bien original, mais c'est précisément cette conformité à un code qui surprend, puisqu'elle accepte que la fin du roman mette en quelque sorte au second plan ceux contre lesquels Yasmina Khadra voulait précisément écrire. Il a cependant l'intérêt narratif de maintenir la figure négative *du* coupable, qui, sans disculper en aucune manière ses lieutenants exaltés, laisse ouverte la possibilité de l'enquête et de sa fin. *Deus ex machina* destiné à (s'auto)persuader que ce qui arrive est tout de même explicable ?

Reste cette altération de choix : alors que, par logique et par tradition, l'enquête est de nature obsessionnelle, attentive à traquer les moindres signes pour reconstruire la *ratio* de l'événement criminel, elle substitue désormais

au défi interprétatif (côté enquêteur) et à l'excitation du suspense (côté lecteur) un irrationnel persistant, une *angoisse* partagée qui touche moins à la connaissance de la vérité qu'à la vie et à la mort. Le soupçon cesse d'être sémiotique (« qu'est-ce que ça veut dire ? ») pour devenir paranoïaque (« qu'est-ce que ça me veut ? »). Sans doute est-on toujours tenu par le désir de savoir qui a enlevé Sabrine Malek ou qui a tué Ben Ouda, mais la véritable dramatisation se déroule sur une autre scène, qui prend de plus en plus le devant : en poursuivant cette enquête, Llob parviendra-t-il à sauver sa peau ?

Aussi bien la « réussite » finale de l'enquêteur ne débouche-t-elle pas sur une signification satisfaisante pour le genre policier. Le fait même que, une fois le « vrai » coupable confondu, Llob soit amené à le tuer lui-même (*Morituri*) ou à le forcer au suicide (*Double blanc*) dit suffisamment que le rétablissement de l'ordre par l'établissement de la vérité n'est plus de mise. Mais à travers ces conclusions, ce sont tous les rôles constitutifs du roman policier qui s'écroulent, puisque celui qui en était le pivot se trouve acculé à n'être plus qu'un vengeur en rupture croissante de ban[6].

C'est précisément quand il n'y aura plus cette ultime figure individualisable du coupable, quand la veine ouverte avant *Morituri* par *Les Agneaux du Seigneur* reprendra le dessus, quand la catégorie du *mal* se substituera à celle du *méchant*, que Yasmina Khadra ne parviendra plus à écrire un roman policier… et ce sera *L'Automne des chimères*. Que, au terme de ce dernier, Llob soit enfin abattu à son tour ne fait que sanctionner qu'il n'y est plus un enquêteur (il est mis en congé dès les premiers chapitres) et qu'il n'y a donc plus de coupable tel que l'entend le genre : le quotidien de l'horreur a triomphé de la possibilité de l'expliquer, *a fortiori* de le disséquer, et les loups et leurs rêves sont prêts à l'envahissement. De fait, *L'Automne des chimères* ne présente à proprement parler plus aucune intrigue, et le choix antérieurement fait d'un récit à la première personne y prend une autre valeur que dans les romans précédents. Il y favorisait alors toutes les formes de distanciation d'avec l'action, et était le moyen privilégié aussi bien du commentaire révolté que de la rêverie nostalgique, de l'inventivité verbale que d'un lyrisme de la description. Il n'est plus maintenant que ce qui concourt à transformer les chapitres en autant d'éphémérides d'un journal intime, donc à instituer une narrativité de l'instant qui ressortit davantage de la chronique – ou de la tragédie – que du récit, et qui est évidemment la négation même du fameux suspense. Bien

[6] « – Vous n'êtes pas sérieux, commissaire. Vous êtes flic. Vous n'avez pas le droit [de me tuer].
– Je crains que ce soit le seul droit qui me reste. » (*Morituri*, Gallimard, Folio policier, p. 183).

moins roman policier, dont il sonne le glas, que roman d'un (ex-)policier qui est à son tour broyé par la violence.

3.

Le parcours qui se trace ainsi est donc celui d'une désaffection narrative, qui va de pair avec la désillusion croissante de Llob. Yasmina Khadra recourait au roman policier comme à une création littéraire porteuse de sens, mais cette croyance ou cet espoir se sont peu à peu délités, et on ne peut comprendre le processus de cet échec qu'en revenant sur ce qui nous est apparu comme le déplacement majeur du soupçon et de la signification de l'enquête.

« Désir de savoir », disions-nous. Il est commun au personnage principal, au lecteur et, en l'occurrence, à l'auteur lui-même. Or, au niveau même de l'histoire racontée, la montée de « l'autre scène », amplifiée par les commentaires du *je*, se traduit précisément par une forte mutation de ce désir, ou plutôt de la nature du savoir qui en est l'objet.

> *Il y a, de mon immeuble au garage où je range ma voiture, deux cents mètres. Avant je les parcourais d'une seule enjambée. Aujourd'hui, c'est une expédition. Tout me paraît suspect. Chaque pas est un péril. Des fois j'ai tellement les jetons que j'envisage de rebrousser chemin.* (*Morituri,* p. 14).

Dès la deuxième page de *Morituri*, le ton est donné, dans un épisode anodin qui ne cessera de se répéter pourtant dans le roman comme dans celui qui lui succède. Le « tout me paraît suspect » ne paraît s'opposer au « tout me paraît pouvoir faire signe » de l'enquêteur que du point de vue de l'énonciation. Dans les deux cas, il faudra bien veiller à *savoir*, à lever le sens ; mais ce sens se construira par moi et hors de moi si je mène l'enquête, pour moi et en moi – donc à mes dépens – si je m'estime menacé. La référence faite précédemment à la structure paranoïaque peut permettre de préciser davantage, puisque le passage de « qu'est-ce que ça veut dire ? » à « qu'est-ce que ça me veut ? » signifie que l'objet du désir n'est plus de savoir ce que l'autre cache (désir cognitif) mais *quel est le désir de l'Autre*. Mutation qui, dans la grammaire lacanienne, s'accompagne du passage du « petit-a » au « grand-A » pour signifier que ce qui est ici en jeu est de l'ordre de l'inconscient [7], et donc de l'inconnaissable. *Cue voi ?* Qu'est-ce que « tu » me veux ? Ou, tout aussi bien : que peux-« tu » vouloir d'autre que me dévorer ? La fantasmatique de Khadra est hantée par les images de la dévoration, qu'alimente de manière insoutenable la réalité des égorgements, des amputations, du « saigné à blanc » et des cadavres abandonnés dans des poubelles – toutes figures de la mort animale. Or c'est précisément dans l'effacement des frontières entre l'ordre de l'humain et l'ordre animal que se

[7] L'Autre – chez autrui comme chez moi – ne connaît pas plus que « moi » son désir, puisqu'il est inconscient.

développe la plus grande horreur, et c'est même au refus de cet effacement que l'auteur de *À quoi rêvent les loups* réfère explicitement sa vocation d'écrivain :

> *Les écrivains sont (…) des sauveurs de l'espèce humaine. Ils n'interprètent pas le monde, ils l'humanisent. J'ai toujours voulu être au service de ce dernier bastion contre l'animalité* [8].

C'est ce *Cue voi ?* inatteignable qui envahit de plus en plus les romans de la trilogie, au fur et à mesure de leur déroulement : l'énigme du désir de l'Autre l'emporte sur l'énigme policière jusqu'à progressivement en gommer la pertinence. Non sans résistance, puisque le pari policier, la volonté explicative ont été maintenus pendant deux livres. Mais on a vu que ce parti pris contraignait à donner aux agents de la terreur une place simplement utilitaire, où ils ne se distinguent pas fonctionnellement des malfrats ou autres assassins mercenaires, et banalisait ainsi, dans et par le code, ce qui se cherchait pourtant comme écriture de l'horreur (« au sortir de cette catalepsie, j'avais *Morituri* entre les mains »).

Mais Llob se désinvestit de plus en plus de son désir de démasquer le coupable, jusqu'à se couler lui-même dans sa logique en devenant à son tour meurtrier. S'il n'y a plus *d'abord* le désir de la vérité, il n'y a plus de roman policier possible – et il faut lire comme une parabole de l'écrivain le fait que, dans les dernières pages de *L'Automne des chimères*, son héros décline la proposition d'être réintégré dans son poste et son rôle de commissaire. Aussi bien ce roman est-il le journal d'un fonctionnaire de police licencié parce qu'il a écrit *Morituri*….

4.

Qu'écrire alors, face au *Cue voi ?* Le dernier titre de la trilogie fait pressentir un retour à la veine suivie avant elle par *Les Agneaux du Seigneur*, et que confirme l'année suivante *À quoi rêvent les loups :* celui de la chronique, où, même s'il y a montée dans l'horreur, le principe de composition se contraint à rester dans l'ordre de la parataxe, quand c'est l'art de la syntaxe qui triomphe dans le « polar » (un fait y prend sens à proportion de son intégration dans un niveau narratif-explicatif supérieur, et ainsi de suite [9]). Il n'y est question que d'errance, où se succèdent scènes de tuerie et pauses permettant d'enterrer les morts, de constater l'impossible consolation des vivants, ou de rêver à un Eden antérieur et évidemment perdu. Pas d'intrigue : *ça se déroule*, simplement, dans une alternance sinistre. Et ça ne finit pas : ça s'interrompt parce que l'on apprend que le narrateur a été tué.

---

[8] *Le Monde*, 12 janvier 2001.

[9] Cf. Barthes, « Introduction à l'analyse structurale du récit », paru initialement en 1966 dans *Communications* n° 8, Paris, Le Seuil.

Cette indifférence à l'avancée diachronique met évidemment en péril le récit en tant que tel, mais l'angoisse suscitée par le *Cue voi ?* et sa menace rampante d'animalisation ne peut en effet conduire qu'à l'ordre de la répétition sans fin (donc sans sens) des mêmes images dévorantes. On a parlé d'*écriture blanche* pour qualifier ce registre, qui installe auteur, personnages et lecteur dans une relation de fascination, où tout est sous l'emprise d'un voir médusé, et où, dans une radicale redistribution du schéma spatio-temporel du récit, l'unité pertinente cesse d'être l'épisode pour devenir la scène. Il n'est pas indifférent que, lorsqu'il évoque l'événement qui a donné naissance à *Morituri*, Yasmina Khadra parle précisément non pas d'événement, mais de « spectacle » terrible qui plonge celui qui l'a vu « dans une sorte d'état second » et comme de « catalepsie » : hors-monde parce que ne s'articulant à rien et n'entrant dans la possibilité d'aucun avant ni d'aucun après, d'aucun récit qui lui donne, à défaut de sens, au moins valeur de repère. Et Llob, de même, après le massacre d'Imazighène (et avant de *s'évanouir*) :

> *Halluciné, je contemple les ruines bourdonnantes de volutes furibondes. (…) J'entre dans le patio ravagé comme on sombre dans la folie. J'ai l'impression d'errer dans les limbes. Je ne suis qu'une ombre parmi les ombres du sinistre…* (*L'Automne des chimères*, p. 160).

On tiendra pour particulièrement exemplaire, de ce point de vue, l'évolution du statut de la mort qu'esquisse *L'Automne des chimères* dans ce passage. Antérieurement dans le livre, comme dans les précédents romans, il y avait des morts (il y en avait même beaucoup) – entendez : des personnages qui avaient été tués, souvent de manière atroce, et qui étaient morts. C'est que le crime a toujours été essentiel au roman policier : il lance et relance l'énigme, en inscrit l'insistance dans un parcours explicatif… et rend ainsi la mort *d'autant plus supportable qu'elle y est a priori explicable* – ce qui est habituellement refusé aux humains… On peut le dire aussi autrement : tous ces morts portaient un nom.

Or le récit de l'horreur commence avec ce que Jean-Luc Nancy appelle, à propos des camps de concentration nazis, « la mort volée » : non plus *des* morts, mais *de la* mort (et souvent au kilo) : quelque chose qui n'est pas symbolisable (d'où l'anonymat), pas narrativisable (on ne peut le « décrire » que par l'accumulation) et donc pas humanisable (le registre lexical et métaphorique de l'animalité l'emporte sur tout). C'est ce qui s'esquisse dans le récit de l'attaque d'Imazighène – et qui n'était pas attesté sous cette forme dans les deux précédents romans : dans la confusion lexicale de ce qui se rapporte à l'homme, à l'animal ou aux choses, tous *également* qualifiés, des « corps haillonneux [qui] gisent par terre » se mêlent à « des bêtes de somme déchiquetées se [vautrant] dans de vastes mares de sang » et à un « camion (…) retourné sur la cabine, estropié, le châssis tordu et le moteur arraché » (p. 159-160). Une telle scène fait évidemment contraste avec celles de l'enterrement du peintre Arezki Naït-Wali ou, au début du roman, de son

frère Idir. Quelque atroce et révoltante qu'ait été la mort de ce dernier, elle restait *sa* mort, et la célébration en était de parole, de rite et de nom.

Mais c'est précisément que, dans le dernier carnage avant l'assassinat du Commissaire, un degré est franchi : il ne s'agit plus de mort humaine – et sans doute est-ce pour en avoir peu à peu trop éprouvé l'horreur insoutenable que Yasmina Khadra a dû en rabattre sur les espoirs qu'il mettait dans le roman policier.

C'est qu'on aura beau faire : vouloir expliquer, «disséquer », ne peut s'appliquer qu'aux énigmes humaines – et pourquoi *comprendre* sinon pour commencer à reconnaître ? Or, disait Da Achour à Llob : « les gens de ma race, Brahim, ce sont tous ceux qui d'un bout du globe à l'autre, refusent catégoriquement que de pareils monstres soient pardonnés » [10].

[10] *L'Automne des chimères*, p. 133.

Tahar Djaout, vers une écriture transdisciplinaire : *Les Chercheurs d'os* et la traversée des frontières entre histoire et littérature

Dominique FISHER,
Chapel Hill

La littérature pour Tahar Djaout, comme pour la plupart des écrivains maghrébins de la période postcoloniale, engage une certaine responsabilité de l'écrivain. Nous avons affaire, comme l'a souligné Abdallah Memmes, à « une écriture mue par une exigence dénonciatrice et libératrice (p. 185) ». Néanmoins il ne s'agit pas de refaire la littérature engagée de l'après-guerre ou encore moins de faire de la littérature de témoignage, appellations qui ont trop longtemps servi à déclasser la littérature francophone. Comme l'a noté Marc Gontard, la littérature maghrébine, de par son travail textuel, son traitement des discours et des genres et sa dimension polyphonique, procède de l'hyperécriture[1]. Il s'agit d'une écriture qui vise au niveau formel aussi bien que socio-culturel à attirer l'attention des lecteurs sur des problèmes particuliers, tels la question linguistique, les identités culturelles aliénées, les violences coloniales et postcoloniales. Comme je le montrerai ici ces problématiques socio-culturelles dans *Les Chercheurs d'os*, s'énoncent dans le cadre d'une réorientation des fonctions et des buts de la littérature où la narration vise à remettre en question les oppositions occidentales établies entre la fiction et le factuel, entre la littérature et l'Histoire.

Les Chercheurs d'os (1984) se présente sous la forme du roman mais prend très vite l'allure d'un texte hybride et parodique, situé à la croisée du roman d'apprentissage, du conte, du récit autobiographique et historiographique. Mêlant divers genres littéraires et écriture de l'histoire, ce

[1] Marc Gontard entend par hyperécriture une nouvelle écriture engagée dont les modes de représentation consistent à «brouille[r] les normes de la communication et cache[r] ce qu'elle veut révéler ». Voir *Violence du texte*, p. 101-102.

texte aboutit à transgresser tous les genres auquel il emprunte, aussi bien que les frontières établies traditionnellement entre les disciplines, en l'occurrence ici, l'histoire et la littérature. Loin de suivre une progression littéraire, ce texte évolue par ruptures, et met en page une écriture transdisciplinaire ou bien encore de type nomade, au sens où l'entend Gilles Deleuze. Une telle écriture, nous dit Deleuze, s'inscrit dans la dissidence aux niveaux littéraire aussi bien qu'historique car elle abandonne toute unicité (ce que Deleuze identifie comme étant le produit de l'« appareil d'Etat »), pour opter, dans sa structure, sa syntaxe et son lexique pour la multiplicité et l'hétérogénéité. Ce faisant, ajoute-t-il, une telle écriture « épouse une machine de guerre et des lignes de fuite, elle abandonne les strates, les segmentarités, l'appareil d'Etat » (p. 35).

Dans *Les Chercheurs d'os*, le narrateur part à la recherche du corps de son frère (ou du moins de ce qu'il reste « des os ») et conte, avec un pseudo-étonnement naïf et sur un mode non linéaire, sa première sortie hors de son village de Kabylie. Cette sortie s'accompagne de la découverte d'une Algérie jusqu'alors inconnue, et des changements que subissent le village natal et la société sous la colonisation et la décolonisation. Or, la narration se déroule ici d'une manière assez particulière, car le narrateur se place tantôt en position d'enfant, tantôt en position d'adolescent. Ce mode d'énonciation hybride introduit deux types de perspectives, l'enfant et l'adulte, mais qui se chevauchent constamment ici, si bien que le texte s'insère dans l'hétérogénéité et revêt de surcroît une dimension humoristique et parodique. En même temps, en conférant une place importante à la parole de l'enfant aussi bien qu'à celle de l'adulte, le texte s'inscrit dans un dialogue continu entre auteur, narrateurs et personnages et relève du dialogue des langues ou de la polyphonie, créant ainsi une note d'ambiguïté quant au discours de l'auteur. Outre sa dimension parodique, son hybridité, le brouillage des repères temporels entre période coloniale et postcoloniale, ce texte se caractérise par une inflation allégorique particulière. En effet, l'allégorie revêt ici une surcharge référentielle qui permet d'une part de renvoyer dos-à-dos régime colonial et régime indépendant et d'autre part de réévaluer le statut des discours fictifs (normalement propres à la littérature) et factuels (normalement propres à l'histoire). Ce faisant, ce texte hybride remet en cause les régimes de vérité sur lesquels s'appuient les discours historiques et il interroge les possibles de la littérature dans son rapport à l'histoire.

Or, l'histoire de l'Algérie reste encore habitée par un différend dont les origines et les modalités sont autant coloniales que postcoloniales, comme l'avait déjà noté Mohammed Ramdani dans ses réflexions sur le tabou qu'est la guerre d'Algérie. Ce différend n'est pas seulement le produit d'une incompatibilité de langage ou d'objet. Il « ne porte [donc] pas seulement sur des régimes de phrases hétérogènes, il concerne également le mode de présentation des critères qui définissent une réalité » (Ramdani, p. 13). Les

œuvres de Djaout qui se penchent sur la légitimité des discours historiques et des régimes de vérité qu'ils sous-tendent, tels *Les Chercheurs d'os*, mettent en scène les termes de ce différend par le biais d'une mémoire historique déficitaire et par un traitement particulier de l'instance narrative et de l'allégorie [2].

Fluctuations de l'instance narrative, dérive identitaire et critique de l'Histoire

Les Chercheurs d'os procède d'une part à des glissements rapides dans l'âge du narrateur qui prend la parole à la première personne (du singulier ou du pluriel) et d'autre part à des changements d'instance narrative. Ces changements dans l'instance narrative introduisent une situation de décalage vis-à-vis de la mémoire historique officielle. Enfant ou adolescent le narrateur est aux prises avec une dérive identitaire et une mémoire lacunaire et il se trouve toujours placé en situation d'étrangeté, vis-à-vis de la société et de la période historique dans laquelle il évolue. Qu'il s'agisse de son village natal où « les grandes personnes font parfois des choses incompréhensibles » (p. 20), du « monde mirifique et chevaleresque » (p. 28) de l'armée de libération, des colons « civils [dits] comme nous » (p. 34), des « comportements imprévisibles et déroutants » (p. 51) des habitants du pays, avides de « bouffe » et de papiers, un sens semble toujours lui échapper, et l'histoire prend des dimensions presque fantastiques. Cette dérive de l'enfance à l'adolescence permet au narrateur de comparer et de fondre (en toute « innocence ») les termes de l'aliénation identitaire en régime colonial et en régime postcolonial.

À cette dérive continue de l'enfance à l'adolescence s'ajoute un glissement de l'instance narrative, du « je » à des « nous » variables (le narrateur et son compagnon de voyage Rabah Ouali, le narrateur et son frère, ou bien encore le narrateur et les villageois) ou au encore au « on » (« Da Rabah et les résistants »). Outre ces fluctuations du « je » (dont l'âge varie) aux « nous », le texte n'hésite pas opter pour la troisième personne : « il » (le

[2] Dans *l'Invention du désert* la légitimité des régimes de vérité et des discours historiques est immédiatement remise en question par le chevauchement continu des deux types de récit : la chronique des Almovarides et d'Ibn Toumert et le récit autobiographique du narrateur qui est en train d'écrire cette chronique. La chronique historique s'engage très vite dans l'anarchie des temps verbaux, la parataxe, l'inflation allégorique, et bascule dans le simulacre historique. Le récit autobiographique, outre la complexité de ce genre « pluriel » en contexte maghrébin, comme l'a démontré Hafid Gafaiti (voir « Assia Djebar ou l'autobiographie plurielle »), le récit autobiographique, chez Djaout, fait appel à une inflation allégorique et est extrêmement discontinu et troué de blancs. *L'Invention du désert* en arrive ainsi à brouiller tous les codes du récit si bien que les récits autobiographiques et historiques s'entrecroisent, se chevauchent et finissent même par se simuler l'un l'autre. Voir « Topographie des déserts », (p. 41-42).

frère du narrateur, Da Rabah) ou « elles » (les femmes qui encouragent les guerriers) ou bien encore « ils » (« les vieillards », « les hommes », les villageois, les administrateurs...). Ce glissement constant d'une instance narrative à l'autre reflète les conditions d'une mémoire historique déficitaire, et mêle par ailleurs la critique de la tradition avec celle du modernisme et celle des bureaucraties coloniales et postcoloniales.

Les Chercheurs d'os engage une situation identitaire en effraction par rapport aux consensus socio-culturels et politiques. Que l'on se place d'un ou plusieurs points de vue, culturel, national ou religieux, la situation identitaire et la mémoire individuelle se trouvent d'emblée en situation de différence, de différend, et voire même d'étrangeté vis-à-vis de la mémoire historique officielle, d'où, ici, l'importance de l'allégorie.

Ainsi le narrateur se trouve immédiatement en porte-à-faux vis-à-vis du « rigorisme de la tradition » (p. 26) et du poids de l'immobilité de son village natal, où «à l'âge de trente-cinq ans… on arbore un chèche et les vêtements amples du pays [et où] on n'attend plus rien de la vie » (p. 74). Cette situation de porte-à-faux se poursuit lors de son voyage et des traversées de villes, jusqu'alors inconnues, là où il découvre l'existence d'un dénominateur commun entre tradition et régime d'indépendance : l'aliénation identitaire. L'histoire dans le contexte de la tradition, comme en contexte postcolonial, devient porteuse de violence symbolique. Ce qui semble naturel et immuable dans le monde de la tradition, ce qui relève de *l'habitus*, se présente désormais comme oubli de l'histoire. [3] Et c'est significativement en ces termes que le narrateur parle de la mémoire : « ma mémoire est une bouillie de lave où s'ébattent des sauterelles et un amas de feuilles roussies par le pas des marcheurs » (p. 33). En contexte postcolonial, ce qui relève du naturel, l'immuabilité, le vêtement traditionnel, les instruments agraires désuets, l'âne, est immédiatement perçu par le narrateur comme facteur d'oppression identitaire : « J'aurais tout donné pour que mes vêtements me quittent (mon pantalon confectionné par les mains maternelles avec l'entrejambe qui pendouille)… Avec un âne en laisse ç'aurait été tout simplement intenable » (p. 118).

[3] Ce que dit Pierre Bourdieu de la violence symbolique dans les sociétés actuelles où le social et l'historique semblent avoir été submergés par le naturel, peut très bien s'appliquer à l'aliénation identitaire et à l'amnésie historique : « Ce qui se présente aujourd'hui comme évident, acquis, établi une fois pour toutes, hors de discussion, ne l'a pas toujours été et ne s'est imposé comme tel que peu à peu : c'est l'évolution historique qui tend à abolir l'histoire, notamment en renvoyant au passé, c'est-à-dire à l'inconscient, les possibles latéraux qui se sont trouvés écartés, faisant ainsi oublier que l''attitude naturelle', dont parlent les phénoménologues, c'est-à-dire l'expérience première du monde comme allant de soi, est un rapport socialement construit, comme les schèmes perceptifs qui la rendent possible ». (Bourdieu, p. 208).

Allégorisation, hybridité linguistique et nivellement de discours littéraires et historiques

Dans *Les Chercheurs d'os*, le recours à l'allégorie permet de confronter les modes de représentation et le fonctionnement des régimes de vérité qui sous-tendent les discours littéraires et les discours historiques, en contexte colonial aussi bien que postcolonial.

L'allégorie dans la littérature postcoloniale, comme l'a noté Memmes, se distingue de l'allégorie au Moyen âge ou à la période baroque, en ce qu'elle ne véhicule plus de message simpliste ou bien encore conforme à la tradition. L'allégorie ne recouvre plus dès lors de fonction didactique et prend plutôt un sens pluriel. Si bien que pour Memmes il serait plus juste de parler d'allégorisation. Par ailleurs, les effets de personnification et d'étrangeté propres à l'allégorie traditionnelle peuvent apparaître de manière indirecte. Dans *Les Chercheurs d'os,* l'allégorisation va même jusqu'à faire appel à l'argot, à un langage parlé très imagé, et à un mode de pensée magique où les mots ne sont pas détachés de leur référent. Cette hybridité linguistique permet doublement d'ironiser sur la tradition et sur la modernisation coloniale et/ou postcoloniale. Du même coup le texte s'inscrit dans une politique textuelle qui vise à réévaluer le statut des genres, des discours littéraires et celui des discours factuels aussi bien que les frontières traditionnellement établies entre ces deux types de discours.

Ainsi les allégories « bouffe », « os », et « papier » revêtent une surcharge référentielle et une épaisseur sémantique telles, qu'elles parviennent à mettre sur le même plan discours littéraires et discours historiques. Et c'est à partir de cette non-distinction entre le factuel et le fictif que s'articule la double critique du régime colonial et des régimes d'indépendance.

« La bouffe », dont Patricia Geesey a déjà souligné l'importance, comme allégorie d'une nation gangrenée dans les *Vigiles* (p. 487) n'est pas ici une simple allégorie de la nation, visant la corruption des régimes d'indépendance ou du FLN. « La bouffe » revêt une fonction multi-référentielle et articule un discours s'appliquant aussi bien au passé qu'au présent. « La bouffe » connote d'abord la violence coloniale, la voracité des militaires qui réquisitionnent les troupeaux des villageois et les laissent mourir de faim (p. 102). En contexte postcolonial, nous dit le narrateur qui se place en position d'adolescent et d'adulte, « le sujet préféré et inépuisable des habitants de ce pays, c'est la bouffe » (p. 51). Dès que le narrateur se place en position d'enfant, la critique du régime indépendant prend une épaisseur et une vigueur supplémentaires : « la bouffe » ne symbolise pas seulement une oralité militaire, vorace, ogresse et anthropophage ; elle est aussi une allégorie de l'aliénation identitaire telle qu'on la trouve déjà dans la littérature enfantine. L'enfant-narrateur qui observe caché derrière un mur

ébréché les guerriers manger, les associe directement aux ogres présentés dans les contes. Ogres dont on ne sait au juste s'il a lu l'histoire dans les livres d'enfants de la colonisation ou l'a entendue des conteurs locaux :

> *…Seuls sortaient de leur gorge des soupirs et des grognements… Cette lutte ardue avec le plat dura une bonne demi-heure puis, après une formule glorifiant le Dieu généreux des mets carnés prononcée à voix haute, les trois guerriers déposèrent en même temps leur cuiller… L'image de ce repas effarant m'a hanté durant plusieurs jours. Je venais de donner une corpulence et un visage à ces ogres dont parlent les contes…Ces ogres n'ont pas complètement disparu…* (p. 54-55).

L'allégorie de la « bouffe » met sur le même plan violence coloniale et violence postcoloniale. Elle aligne par ailleurs l'économie de la guerre avec celle du sacré. Outre la parodie de l'hospitalité des villageois et des *zerdas* (sacrifices d'animaux où ici les guerriers-ogres jouent un rôle central), « la bouffe » sert aussi de parodie au culte du guerrier et du martyre ainsi qu'au mode de production paradisiaque promis aux élus, à savoir l'économie de la cueillette :

> *Le Paradis, mon fils [dit Da Rabah, le compagnon de voyage du narrateur], c'est d'immenses boulevards rutilant de magnificence et de propreté. Les trottoirs en sont jonchés de crêpes gigantesques imbibées de miel d'abeille. Les pommiers ploient sous la charge ; un seul geste suffit à remplir tes deux mains...Un seul geste, que dis-je ? une seule pensée et voilà la volaille cuite dans la sauce de ton choix* (p. 44).

L'oralité dévorante des guerriers en contexte postcolonial, paradisiaque ou terrestre, que sursignifie « la bouffe », met en rapport direct l'aliénation identitaire propre aux « débauches alimentaires » (p. 55) avec celle de « la débauche de papier ». Les « débauches » relèvent ainsi d'une isotopie thématique où le sexuel, l'orgiaque, la décoration, l'administration et la police postcoloniale ne sont plus distinguables. La bouffe comme « le papier » sont facteurs de récupération et d'aliénation. Ils s'inscrivent par ailleurs dans un rapport métonymique avec les « os ». L'allégorisation annonce ici les termes (mensongers) de la construction de l'identité culturelle et de la mémoire historique après l'indépendance :

> *Ces os constituent un prélude plutôt cocasse à la débauche de papier, certificats et attestations divers qui feront quelque temps après leur apparition et loi intransigeante. Malheur à qui n'aura ni os ni papiers à exhiber devant l'incrédulité de ses semblables ! Malheur à qui n'aura pas compris que la parole ne vaut plus rien et que l'ère du serment oral est à jamais révolue !* (p. 21).

L'allégorie revêt ici une fonction référentielle multiple qui touche autant à la voracité coloniale qu'à celle de la souveraineté nationale, et, autant au culte du guerrier qu'au statut fictif et mythique des discours historiques. Similairement, l'allégorisation du langage (l'encre sang) et de l'écriture (le poids de « la glu des mots »), connote l'aliénation identitaire et l'acculturation : « Le monde va changer, la lymphe violette des encriers falsifiera votre sang,… vous allez sans doute vous débattre au début, mais la glu des mots est trop pesante. Aucun appel au secours ne franchira le mur

des sourires trompeurs aménagés pour vous mettre dans une fausse aise » dit Saïd (p. 87-88).

Le langage dans la perspective naïve, mais parodique du narrateur-enfant (trop jeune pour aller à l'école, selon les dires de son frère), est compris comme relevant de la pensée magique. Les mots entendus aussi bien que les images vues à l'école coloniale, ne sont pas détachés des choses. Mais au lieu d'établir des rapports de similitudes et zones de familiarité entre l'école et la vie quotidienne, ce langage assaille les villageois avec des référents, des images, et des objets, qui n'ont pas de repères dans le connu. Le recours à un mode de pensée magique met ici en relief toute la violence de l'exotisme colonial ; son pouvoir de fascination et d'aliénation identitaire :

> *Chaque soir, mon frère me racontait avec émerveillement cet espace privilégié… Il me confiait que dans la salle de classe on entendait bruire le grand olivier, mais ce n'était pas seulement des branches et des feuilles qu'on voyait dessus, c'était aussi une profusion de couleurs surnaturelles, de petits navires en mouvement et d'innombrables bêtes inconnues qui semblaient sorties tout droit du livre que l'instituteur faisait passer d'une rangée à l'autre* (p. 89).

Cette aliénation identitaire se poursuit avec la métaphore des os. L'avidité et la naïveté des chercheurs d'os n'est pas sans rappeler celle des chercheurs d'or : « …chaque famille, chaque personne a besoin de sa petite poignée d'os bien à elle pour justifier l'arrogance et les airs importants qui vont caractériser son comportement à venir sur la place du village » (p. 21). Significativement le «cliquetis des os » ramenés dans le *chouari* par le narrateur et son compagnon de voyage est équivalent à celui de pièces de monnaie. Or, dès le début du roman, le squelette à la recherche duquel on part est dit être «hypothétique ». Ce qui explique que, dès acquisition de leur butin, le narrateur et Da Rabah s'identifient honteusement à des « voleur d'os » (p. 151) :

> *Nous faisons tout pour éviter nos semblables comme si de chercheurs d'os que nous avons été au départ nous étions devenus des voleurs d'os… En cours de route, je me suis surpris une fois à penser que les os ramenés dans notre* chaouri *sont peut-être ceux d'un étranger dont les parents pourraient nous poursuivre pour récupérer leur bien* (p. 152).

Néanmoins l'innocence foncière du narrateur adolescent permet d'allégoriser le squelette, d'une façon telle que la critique de l'aliénation identitaire et de la mémoire historique passe cette fois par le sourire ironique du squelette :

> *Il y a la certitude que nous tenons le bon squelette. Alors nous voulons savourer lentement, en le retardant, le plaisir de voir cette certitude prendre forme …Les deux mâchoires entrouvertes semblent nous narguer ou nous sourire. Mon frère si taciturne de son vivant a donc un squelette rieur* (p. 145-146).

Ce squelette qui nargue le narrateur, son compagnon de voyage et le lecteur sert ici d'allégorie de la mauvaise conscience des régimes d'indépendance. Le sourire du squelette figure les termes de la construction d'une mémoire historique fondée sur l'hypothétique, le mensonge, et le culte

du guerrier et dont le narrateur (naïf) est à la fois le produit et le producteur. Lors du voyage, le narrateur, nous dit que Da Rabah « se met à s'attribuer des exploits qu'il n'a jamais accomplis à ma connaissance, à raconter des situations qu'il n'a sans doute jamais vécues. Mais ce n'est pas pour se faire valoir, je devine que c'est surtout pour donner la réplique à notre hôte qui est beau parleur ». (p. 127-128).

Or, à l'instar de Da Rabah, « pour se venger de l'injustice du destin qui fait les uns héroïques et les autres anonymes » (p. 32), le narrateur a pour arme la «blague». L'humour noir dans ce texte est d'autant efficace qu'il permet au narrateur (en voyage) d'allégoriser la situation et de changer rapidement de position ; d'adolescent ou d'adulte (par la voix de Da Rabah ou de Saïd) à l'enfant. À ce glissement continu de la voix narrative s'ajoute le fait que l'ordre des trois parties du roman ne suit ni de progression linéaire ni de logique temporelle chacune mêlant période coloniale et postcoloniale et procédant à des chevauchements furtifs entre le passé, le présent et le futur. Par le travail de l'allégorisation et celui d'un nomadisme textuel où les voix s'entrecroisent et où les repères temporels entre occupation coloniale et souveraineté nationale sont des plus flous, la critique de la violence coloniale et/ou postcoloniale prend un relief supplémentaire.

Bibliographie

Bourdieu, Pierre. *Méditations pascaliennes*. Paris, Seuil, 1997.

Deleuze, Gilles. *Mille Plateaux.* Paris, Minuit, 1980.

Djaout, Tahar. *Les Chercheurs d'os*. Paris, Seuil, 1984.

Fisher, Dominique. « Topographie des déserts : Anomos scriptural chez Tahar Djaout ». *Bulletin of Francophone Africa* 12-13 (1998), p. 41-50.

Gafaïti, Hafid. « Assia Djebar ou l'autobiographie plurielle », in : *Itinéraires et contacts de cultures*, Paris, Université Paris 13 et éditions l'Harmattan, n° 27, « Nouvelles approches des textes maghrébins ou migrants », Charles Bonn (éd.), 1999, p. 119-128.

Geesey, Patricia. « Algerian Fiction and the Civil Crisis : Bodies Under Siege. » *World Literature Today* 71/3 (1997), p. 486-494.

Gontard, Marc. *Violence du texte*. Paris, L'Harmattan, 1981.

Memmes, Abdallah. *Signifiance et interculturalité*. Rabat, Editions Okad, 1992.

Ramdani, Mohammed. « Introduction : L'Algérie, un différend. » in : Jean-François Lyotard. *La Guerre des Algériens. Écrits 1956-1963*, Paris, Galilée, 1989, p. 9-33.

Le roman de la chevalerie algérienne : *Ahmed ben Mostapha goumier* de Mohammed Ben Cherif. Interférences littéraires dans le premier roman algérien de langue française

Par Ferenc HARDI,
PPKE Budapest

Introduction, problématique

Permettez-moi de commencer avec quelques considérations d'ordre général sur les rapports entre littérature et identité nationale, pour introduire le sujet de ma communication et pour voir en quoi l'étude d'une œuvre oubliée et considérée par beaucoup comme une œuvre perdue pour le patrimoine littéraire national algérien peut être intéressante.

Tout peuple, toute nation possède une littérature qui est plus ou moins bien connue et appréciée par les hommes et les femmes qui le composent, qui est enseignée dans les écoles du pays et étudiée dans ses universités. La littérature, qu'elle soit orale ou écrite, fait partie intrinsèquement du patrimoine culturel de chaque nation et la relation qu'entretient une nation avec l'ensemble de sa production littéraire laisse entrevoir l'état de santé de sa conscience collective. Ainsi, la littérature et le discours critique porté sur elle sont des constituants essentiels de l'identité nationale.

À un moment donné de leur histoire, tous les peuples produisent des œuvres littéraires qui reprennent les exploits célèbres, les faits merveilleux et patriotiques des premiers combattants dont la mémoire a été sauvegardée de génération en génération. Constructions mi-légendaires, mi-historiques, ces épopées engendrent une mythologie et un folklore héroïques que chaque peuple élabore avec attention et conserve avec fierté. Même si dans les pays occidentaux pendant les dernières décennies on peut constater un affaiblissement de l'importance accordée à ces œuvres fondatrices, on ne

peut oublier qu'en France, par exemple, tous les enfants entendent parler de la *Chanson de Roland* ou bien en Allemagne de la *Chanson des Nibelungen.*

Cette même tendance peut être observée dans la littérature arabe où les poètes de la période préislamique sont considérés comme les maîtres incontestés de la *qasîda* et font partie intégrante du patrimoine culturel [1]. Les exploits guerriers des premiers musulmans font également l'objet d'une littérature héroïque transmise de générations en générations, ainsi que les différents *sîra* qui sont des sortes de romans populaires de chevalerie et d'aventures, élaborés et transmis par des conteurs professionnels [2].

Force est de constater que dans le cas de la littérature algérienne de langue française ce schéma de valorisation des œuvres fondatrices, que je viens de présenter d'une manière très approximative, ne fonctionne pas du tout. Au contraire, on assiste à un phénomène inverse : les premiers balbutiements de cette littérature sont consciemment tenus à l'écart du corpus constituant le patrimoine littéraire national et on tire un voile pudique sur cette production qui dérange.

Pour s'en rendre compte, il suffit de voir le nombre d'études ou de thèses qui ont pour objet la littérature algérienne de langue française de la première moitié du XX^{e} siècle, et de le comparer avec la somme impressionnante des travaux consacrés à la production littéraire des Algériens en français à partir de 1950. Recenser les multiples raisons de cet état de fait et en tirer les conclusions pour une meilleure connaissance de la conscience nationale algérienne n'est pas le but de cette communication. Mais au moment où nous nous interrogeons sur les déplacements multiples de personnes, de langues, de modèles littéraires et donc de paroles entre deux univers culturels distincts, il me semble tout à fait justifié et nécessaire d'étudier le cas des premiers romanciers algériens de langue française.

Ils sont les premiers à avoir entrepris le voyage de la fiction littéraire, ils sont les premiers à avoir opéré le déplacement, je suis tenté de dire l'apprivoisement, d'une langue étrangère et d'un modèle littéraire étranger dans la sphère culturelle algérienne arabe et berbère. Toute œuvre artistique est naturellement en corrélation avec ses devancières et il est clair que le travail des premiers romanciers algériens représente en partie un travail de synthèse plus ou moins cohérente et consciente de différentes traditions littéraires originaires des deux rives de la Méditerranée. Le but de ma communication est de m'interroger sur les modalités de cette rencontre à travers *Ahmed ben Mostapha goumier,* le premier roman algérien de langue française édité intégralement en 1920 chez Payot à Paris.

---

[1] A ce propos il suffit de consulter l'entrée *Djâhiliyya* dans le *Dictionnaire de littérature de langue arabe et maghrébine francophone,* Paris, Quadrige / PUF, 2000, pp. 95-100.

[2] Idem, voir l'entrée *Sîra.*

Un roman autobiographique

Il s'agit d'un roman en grande partie autobiographique qui reprend les événements guerriers de la vie de l'auteur, Mohammed Ben Cherif, caïd de la tribu des Ouled Si M'Hamed, dans la région des Hauts Plateaux du centre de l'Algérie. Seule la fin du récit est détachée de ce qu'a réellement vécu l'auteur.

Mohammed Ben Cherif fait ses études au Lycée d'Alger, puis entre à l'École militaire de Saint-Cyr d'où il sort en tant que sous-officier en 1899. Il gravit rapidement les échelons de l'Armée française accessibles à l'époque pour les Indigènes : officier d'ordonnance du gouverneur Jonnart, lieutenant de spahis, puis caïd. En 1908 il participe avec son goum à la campagne du Maroc ; l'action du roman commence avec cet événement. Il repart à la bataille, au début de la Première Guerre Mondiale, sur le front français dès 1914. Il est vite fait prisonnier par les Allemands qui l'emmènent à Krefeld où il reste en captivité pendant 16 mois. Pour des raisons de santé il est interné en Suisse d'où il est rapatrié en Algérie en 1918.

Mais le parcours du héros du roman autobiographique s'arrête en Suisse où il meurt dans la solitude et le désespoir, sans jamais revoir ni sa terre natale, ni sa patrie d'adoption qu'est la France. A ce niveau la fiction littéraire se détache entièrement de la réalité de la vie de l'auteur et se différencie ainsi du récit purement autobiographique. Le narrateur du roman, contrairement au narrateur de l'autobiographie classique, choisit une certaine distance avec son histoire dès les premières lignes : il s'agit d'un narrateur extradiégétique et hétérodiégétique qui raconte en récit premier une histoire d'où il est absent.

Sources d'inspiration possibles, repères

Mais avant d'entrer dans l'étude proprement dite de ce roman autobiographique, voyons un peu les sources d'inspiration, les repères littéraires qui pouvaient servir de base à Mohammed Ben Cherif au moment de l'écriture. Nous avons souvent l'habitude de considérer le roman comme un genre littéraire européen par excellence dont l'apparition à un moment donné de l'histoire, dans des conditions sociales définies, est présentée et amplement expliquée par de nombreuses études. Ce n'est pas mon sujet. Pour ma part, je reste toujours étonné de voir avec quelle facilité, quelle rapidité et parfois avec quelle réussite, les auteurs algériens de langue française adoptent ce genre littéraire que nous aimons tellement définir comme européen. Certes, à l'école française qu'ils fréquentaient, ils faisaient connaissance avec les grands romans français du XIX^{e} siècle, et il est facile de relever l'influence du romantisme, du réalisme ou du naturalisme à travers les premiers romans algériens.

Pourtant, il me semble que le passage par l'école française et le contact à travers les études avec ce genre littéraire qu'on affirme leur être si étranger, est insuffisant pour expliquer cet apprivoisement et cette appropriation si rapides. A mes yeux il est évident que ces auteurs, comme leurs successeurs de la deuxième moitié du XX[e] siècle, puisent abondamment, et parfois de manière consciente dans les traditions littéraires populaires vivantes de l'Algérie.

Il est généralement accepté que les auteurs des premiers romans algériens de langue française ne possédaient aucune référence romanesque à laquelle ils auraient pu faire appel ou dans laquelle ils auraient pu puiser du côté de la littérature arabe ou berbère[3]. Cette constatation est à prendre avec quelques précautions et j'aimerais attirer l'attention sur deux modèles littéraires arabes qui ont pu servir de source d'inspiration aux premiers romanciers algériens : il s'agit d'une part de ces poèmes épiques qu'on appelle *ghazâwât* et qui narrent les exploits des expéditions militaires, et d'autre part du genre biographique appelé *sîra* qui désigne également de façon collective ces sortes de romans populaires de chevalerie et d'aventures, élaborés et transmis par des conteurs professionnels [4].

Dans son travail datant du début du XX[e] siècle, Sonneck [5] nous rapporte plusieurs poésies guerrières qui narrent les razzias et les batailles que se livraient entre elles des tribus de l'Afrique du Nord (par exemple le combat des Larba contre les Ouled Yagoub Zerara du Djebel Amour [6]). La forme et le fond de ces poèmes guerriers les situent directement dans la lignée des fameux *ayyam el-'arab* (les jours des Arabes) de la période antéislamique, mais aussi dans la lignée des *ghazâwât* qui racontent les exploits guerriers des musulmans de l'époque du Prophète, puis des conquêtes de l'Islam dans les siècles qui suivent. Pendant les années d'enfance de Mohammed Ben Cherif, les poètes appelés *meddah'* continuaient à arpenter le pays et à réciter ces histoires dans les lieux publics aux jours de fêtes traditionnelles, aux fêtes familiales ou pendant les nuits de ramadan[7].

Quant au *sîra*, il constitue avec les *Mille et Une Nuits*, dans la littérature arabe traditionnelle, le représentant par excellence du récit de fiction. Une douzaine de récits de base formaient le fond commun de ce genre littéraire,

[3] Le premier roman (au sens européen du terme) en langue arabe est édité en Egypte : Haykal, Mohamed, *Zaynab*, Le Caire, 1914. En Algérie et en arabe : Reda Huhu, *La Belle de la Mecque*, 1947.

[4] Voir Bencheikh, Jamel Eddine, *Dictionnaire de littérature de langue arabe et maghrébine francophone*, Paris, Quadrige / PUF, 2000, pp. 357-359.

[5] C. Sonneck, *Chants arabes du Maghreb. Etude sur le dialecte et la poésie arabe de l'Afrique du Nord*, Paris, 1902-1904, 2 tomes en 3 volumes.

[6] Op. cit., tome II, fascicule 1.

[7] Voir aussi : J. Desparmet, « La chanson de geste de 1830 à 1914 dans la Mitidja », in *Revue Africaine*, tome 83, 1939, 2[e] trimestre, p. 225.

dans lequel les conteurs professionnels puisaient leurs histoires récitées ou lues à partir d'un manuscrit devant un public passionné. Chaque histoire est constituée d'un noyau central, mais les conteurs sont libres de développer des versions différentes où l'ordre des épisodes, la caractérisation des personnages ou même la connotation idéologique du roman peuvent changer. Sous une apparente pauvreté du genre à cause du nombre limité des titres, se cache donc une grande diversité des versions. Ces romans-fleuves, très peu connus du public occidental, atteignent des dimensions imposantes, et de l'avis unanime des arabisants, étonnent par leur richesse[8].

Les premières versions imprimées de cette tradition romanesque voient le jour à la fin du XIX^e^ siècle, essentiellement en Egypte. Il nous est impossible de savoir si Mohammed Ben Cherif connaissait ces versions imprimées, mais il est certain que la tradition orale de ces récits était toujours vivante en Algérie pendant la période qui nous intéresse[9], c'est-à-dire la fin du XIX^e^, le début du XX^e^ siècle. Par conséquent, selon toute probabilité il devait avoir connaissance aussi bien des *ghazâwât* que des *sîra*. Voyons donc maintenant de quelle manière il puise consciemment au moment de l'écriture de son roman dans cette littérature populaire algérienne.

Un héros poète et guerrier

L'histoire du goumier qui quitte sa tribu pour aller combattre aux côtés des Français, d'abord au Maroc, puis en Europe pendant la Première Guerre mondiale, est à l'image du héros bédouin des romans-fleuves de la tradition orale dont je viens de parler. Ahmed ben Mostapha goumier est le guerrier invincible, poète au fond de son cœur, défenseur des faibles et des opprimés, toujours fidèle à sa parole, à son clan, à son honneur, et finalement à sa dame. Ce parallèle entre le goumier du XX^e^ siècle et le héros des romans populaires arabes s'inscrit dans le texte du roman, d'une part à l'aide de nombreuses citations, d'autre part à travers le parcours d'Ahmed ben Mostapha, qui emprunte visiblement plusieurs éléments relatifs aux parcours des héros bédouins. Voyons les exemples concrets. Une citation de Bou-Awana est reprise comme un refrain tout au long du roman :

> *Je dégainai mon épée ; on eût dit, par l'éclair qu'elle lança, que j'avais fendu les ténèbres pour faire apparaître l'aurore*[10].

Il est le guerrier poète de l'Afrique du Nord des premières décennies du XX^e^ siècle, digne descendant des grandes figures de la littérature arabe qui

---

[8] Les plus connus sont : *Roman de Baybars, Roman de 'Antar, Roman des Banî Hilâl.* Une version manuscrite du premier compte 72 000 pages, l'édition imprimée du second fait 5000 pages.

[9] Jean Déjeux en parle à propos des sources d'inspiration de la poésie algérienne, voir, *La Poésie algérienne de 1830 à nos jours, Approches socio-historiques*, 3^e^ édition corrigée, Paris, Publisud, 1996, pp. 20-24.

[10] On retrouve la même citation à plusieurs endroits : page de titre, page de garde, p. 38, etc.

défilent devant les yeux du lecteur tout au long des premiers chapitres du roman. Le caractère épique de son parcours est mis en évidence dès la première page :

> *Ahmed Ben Mostapha écoute chanter le rhapsode. Au travers des rimes pures chevauche son rêve. (…) Le guerrier – poète Imroulquaïs a dit de son compagnon de combat : « Docile au frein, il attaque, évite, poursuit et fuit. » (…) Ahmed va caresser son coursier qui hennit, pénètre sous la tente et dit à sa femme : – L'oiseau de deuil a chanté. La mort rôde. Je ne veux pas qu'elle effleure vos têtes aimées : j'irai au-devant d'elle. Puis il ajoute : – La poudre parle au Maroc. Je partirai dès l'aube. Sois courageuse ; élève tes enfants et, si la chaîne de mes jours est longue, tu me reverras…* [11].

C'est le rhapsode, à l'origine chanteur de la Grèce antique, qui va de ville en ville en récitant des extraits de poèmes épiques, qui appelle Ben Mostapha à la guerre. De même que 'Imru'l-Quays (Imroulquaïs dans le texte), fils du dernier roi des Kinda et maître incontesté de la poésie de la Djâhiliyya, le goumier part à la bataille pour protéger ses bien-aimés.

Et les références aux grandes figures de la littérature arabe continuent : Ben Mostapha est celui qui part à la bataille en « pensant aux vers fameux de Kolstoum » [12], et il est aussi celui qui a vu *« comme Antar »* [13] le sourire de son adversaire mort. Il possède toutes les caractéristiques du poète-guerrier de la période antéislamique : « son cerveau de poète lui fournit les anecdotes » (p. 21), il parle à son cheval en rimes (p. 36), il chante la beauté des femmes (p. 22), il connaît et enseigne autour de lui les règles de la chevalerie (p. 68), une fois de retour dans sa tribu il s'adonne aux plaisirs des seigneurs des déserts comme la chasse aux faucons (pp. 139-145), la danse des guerriers avec le feu (pp. 145-147), et la fête de la tribu autour du feu de camp. Même l'officier français qui vient à sa rencontre comprend qu'il s'agit d'un poète :

> *– Mabrouk el Madaï ya Bou Awana, s'écrie enfin l'officier en dégustant la première gorgée. Le général venu ici pour féliciter ses enfants d'Algérie me charge de te donner la bonne nouvelle : tu es inscrit au tableau pour la médaille militaire… Ben Mostapha étonné de s'entendre appeler par un nom qui n'est pas le sien, réprime un mouvement de stupeur et ne sait que répondre aux félicitations adressés à un autre. (…) Ah ! réplique Ben Mostapha, la face réjouie, comprenant enfin la plaisanterie : Vous me comparez à Bou Awana des temps anciens ?* [14].

Le personnage du goumier est véritablement ancré dans les traditions littéraires arabes, mais il est également un héros moderne qui s'adapte à son époque, et qui symbolise la possibilité de l'assimilation positive des valeurs de la France. Comme le roman s'adresse essentiellement aux lecteurs grandis dans la tradition littéraire française, le narrateur prend soin d'équilibrer la

[11] *Ahmed ben Mostapha goumier*, pp. 11-13.
[12] Ibid., p. 14. 'Amr Ibn Kulthûm, autre grande figure de la poèsie antéislamique.
[13] Ibid., p. 27, mais aussi p. 20 et p. 38. 'Antar : 'Antara Ibn Chaddâd, mort ? 615, guerrier-poète de l'époque antéislamique, héros du *Roman de 'Antar*.
[14] Ibid., pp. 37-38.

description du personnage, et de fournir pour son identification des repères familiers au public francophone. Pour cela, il puise dans la littérature française :

> *Ben Mostapha débarque à Casablanca, transi, mouillé, empêtré dans les ailes de son burnous qui l'empêchent de marcher. Il a beaucoup souffert dans la cale* [15].

On reconnaît facilement l'image de l'albatros de Baudelaire échoué sur le navire :

> *Exilé sur le sol au milieu des huées,*
> *ses ailes de géant l'empêchent de marcher* [16].

Le goumier qui arrive au Maroc est étranger sur cette terre, comme l'albatros capturé par les « hommes d'équipage », et comme le poète qui « hante la tempête ». Et pour assurer au lecteur qu'il ne s'agit pas d'un hasard, la comparaison est reprise dans le récit au moment où le goumier est fait prisonnier par les Allemands.

> *Le lendemain, les goumiers, les burnous traînant comme des ailes brisées, cheminent le cœur lourd et las vers l'exil…* [17].

L'utilisation de ces vers de Baudelaire par le narrateur déclenche un procédé de double signification qui caractérise l'ensemble de l'œuvre : au niveau référentiel l'image utilisée pour présenter le héros est familière pour le lecteur francophone et aide à son intégration dans l'imaginaire du lecteur européen, mais au niveau du sens propre cette même image exprime la différence et l'étrangeté de ce héros dans le monde européen, mais aussi dans l'univers romanesque où il débarque.

A travers son parcours, Ahmed ben Mostapha s'éloigne de plus en plus de sa terre natale et ses aventures se terminent dans l'exil et la solitude. Son parcours d'éloignement est la copie conforme de celle du héros du *Roman de 'Antar,* qui est poussé toujours plus loin de sa patrie, l'Arabie, et par une destinée sombre et grandiose est entraîné de Byzance vers l'Espagne, puis au pays des Francs.

Avec *Ahmed ben Mostapha goumier,* nous assistons bien de la part de l'auteur à une tentative de création d'un héros national de l'Algérie musulmane alliée à la France. Le goumier est muni par son créateur de tous les éléments nécessaires pour devenir le héros épique de la littérature algérienne. Sa légitimation se construit sur son appartenance à la grande lignée des poètes-guerriers, mais aussi à travers un rêve où défilent devant ses yeux l'aïeul de la tribu, puis les grands événements de l'histoire la plus illustre des Arabes.

> *Ahmed ben Mostapha rentre dans sa tente, le cœur alourdi d'une immense tristesse. Epuisé, il s'endort. Son aïeul El Hadj ben Djalloub descend du grand*

[15] *Ahmed ben Mostapha goumier* p. 15.
[16] Baudelaire, Charles, *L'Albatros.*
[17] *Ahmed ben Mostapha goumier*, p. 178.

> *Inconnu où il survit dans la félicité de la Lumière céleste, pour veiller, dans son sommeil, l'âme inquiète du fils de son sang. En rêve, Ben Mostapha le voit apparaître vêtu de blanc, le visage radieux* [18].

Pour le lecteur d'aujourd'hui, ce passage n'est pas sans rappeler une autre apparition – bien plus illustre des lettres algériennes –, d'un aïeul lors d'un songe dans une prison de Constantine. Il serait intéressant de faire l'étude comparative des paroles de Ben Djalloub avec ceux du vieux Keblout, mais ceci nous éloignerait trop de notre sujet. Ben Djalloub réconforte son descendant, et l'encourage à continuer de « combattre dans les rangs de soldats magnifiques qui n'ont rien à envier à notre gloire passée » [19]. Et le rêve d'Ahmed ben Mostapha continue avec la vision de la première victoire militaire du prophète Mahomet, le combat de Bader, puis toute une série de batailles qui se suivent les unes après les autres. Dans son rêve, le goumier participe à tous ces moments illustres, et ainsi il devient digne du rôle qui lui incombe : devenir le héros épique des Musulmans de l'Algérie française. Ahmed Ben Mostapha est bien un chevalier arabe des temps modernes. Pour le narrateur ceci est une évidence, la chevalerie étant d'ailleurs originaire de la culture arabe :

> *Nous avons été le premier peuple du monde qui ait enseigné les lois de la chevalerie par des règles précises : respect de la parole donnée, tolérance envers le faible, générosité pour le vaincu, sans compter les sept autres conditions, honneur du guerrier musulman* [20].

Roman historique ou histoire romancée ?

Force est de reconnaître que Mohammed Ben Cherif puise abondamment dans les traditions littéraires arabes : le lexique utilisé, la structure de l'histoire, le parcours du héros, sa légitimation et sa qualification ; tous ces éléments soulignent l'exactitude de cette affirmation avancée au début de mon exposé. Pourtant, malgré cet ancrage de l'écriture dans la littérature arabe, l'œuvre de Ben Cherif est bien un roman autobiographique tel qu'on l'entend au Nord de la Méditerranée. Mais comme tout roman autobiographique, il reste partiel : l'auteur développe un aspect de « soi », un « regard » particulier sur sa personne, mais aussi sur sa culture, sur ses traditions, sur son identité.

Et c'est au niveau de ce regard porté sur soi-même à travers l'écriture que se produit la rencontre entre différentes paroles déplacées de leur contexte d'origine. Le regard lui-même est déplacé vers cette position de l'entre-deux si caractéristique des écrivains dont la langue maternelle diffère de la langue littéraire. Écrire à partir d'un regard déplacé signifie nécessairement l'abandon d'une partie de soi-même et l'apprivoisement de nouvelles

[18] Ibid., p. 52.
[19] Ibid., p. 53.
[20] p. 68.

paroles, elles-mêmes déplacées. Au confluent des cultures, nous trouvons un genre littéraire qui se prête à merveille à cet exercice de recréation du monde qui nous entoure : il s'agit du roman.

Certains comme Grimal voient d'ailleurs le roman au confluent de tous les genres littéraires. Cette affirmation nous aide aussi à mieux accepter que parfois c'est avec l'histoire contemporaine qu'il s'acoquine, parfois avec l'histoire ancienne, et devient ainsi selon les cas, du roman historique ou de l'histoire romancée. *Ahmed Ben Mostapha goumier* est à l'image de cette ambivalence du genre romanesque qui offre à celui qui le choisit un espace où la rencontre entre différentes traditions littéraires reste toujours possible. Sur un plan purement littéraire le reproche que nous pouvons formuler à l'encontre de son auteur c'est de n'avoir pas réussi de véritable synthèse des paroles et des genres littéraires dont il s'inspire, mais une simple juxtaposition.

Évidemment, pour la vision nationaliste de l'Algérie libre, du fait du discours idéologique adopté par le goumier et son narrateur, il s'agit d'un « vendu », d'un assimilé qui n'a pas su apercevoir les voies d'une résistance rejet [21] dont la possibilité était inscrite dans l'histoire nationale déjà à l'époque. Mais ni la connotation idéologique, ni la détermination nationaliste du récit ne font partie des critères établis et fixes du roman de chevalerie traditionnel de la culture arabe. C'est l'appartenance et la fidélité à la tribu et à la *umma muhammadija*, la communauté des croyants de l'islam, qui sont des propriétés indissociables du héros romanesque des *sîra*. En ce sens, au moment où il s'engage à servir la France et les intérêts de la France lorsque ceux-ci correspondent à ceux de sa tribu, Ahmed ben Mostapha ne transgresse pas les valeurs nécessaires à sa fonction littéraire.

Nous devons reconnaître qu'*Ahmed ben Mostapha goumier* tente la création d'un héros romanesque symbolique des valeurs de l'honneur et de la chevalerie arabe de l'Afrique du Nord. Si cette tentative échoue et la réception de l'œuvre ne répond pas aux espoirs de l'auteur, les raisons de cet échec sont à chercher en premier lieu dans les choix idéologiques et, dans une moindre mesure, dans la médiocrité littéraire de l'œuvre. Malgré toutes ses lacunes et tous les reproches qu'on peut lui faire, ce premier roman algérien de langue française constitue une tentative originale de création à

[21] Voir Abdelkader Djeghloul, *La formation des Intellectuels Algériens Modernes 1880-1930*, in Carlier, Omar, Colonna, Fanny, Djeghloul, Abdelkader, El-Korso, Mohamed, *Lettrés, intellectuels, et militants en Algérie, 1880-1950*, Alger, OPU, 1988, 175 p.

partir de traditions littéraires différentes et éloignées entre elles, aussi bien dans l’espace que dans le temps.

L'empire du nom : nom et genre dans *Nedjma*

Patrick CROWLEY,
Cork

Donner des noms aux personnes et aux lieux fut au cœur de l'entreprise coloniale et impériale : donner un nom cela voulait dire exercer son autorité, ou du moins s'en donner l'illusion, illusion que les administrateurs coloniaux cherchèrent à rendre réelle. Cette communication examine le rôle du nom dans *Nedjma*, de Kateb Yacine, et ce faisant, examine la validité des approches pragmatiques contemporaines françaises sur le genre, approches qui mettent l'accent sur la relation entre la stabilité du nom de l'individu et le statut générique du texte. Nous examinerons tout d'abord comment les théoriciens pragmatiques du genre conçoivent la relation entre le genre et le nom ; puis, dans un deuxième temps nous analyserons *Nedjma,* qui a été publié en tant que roman en 1956. Ce texte, dont la forme générique est ambiguë, met le nom en jeu. Ceci remet en cause l'hypothèse selon laquelle l'identité de l'auteur peut être attestée et vérifiée par l'état civil. Plus précisément, de quelle identité parle-t-on ? Celle définie par l'Etat français où celle définie par une communauté, tribale ou autre ?

* * *

Le genre, selon l'approche pragmatique, est un concept social qui fait partie d'un lien complexe de médiation entre le texte et le lecteur. Les titres génériques créent des attentes, établissent des normes et des pactes (pas toujours respectés) entre l'auteur et le lecteur et font que les textes sont classifiés et nommés. En donnant un nom aux textes, le genre distingue entre une forme d'écrit et une autre. Selon les conventions, le genre implique des limites formelles, et ceci est particulièrement évident dans l'œuvre des théoriciens pragmatiques qui utilisent des modèles de communication intersubjective comme fondement des divisions génériques. Parmi les

nombreuses limites qu'ils distinguent, la principale est celle qui se trouve entre les textes factuels et les textes romanesques. En construisant une ligne de division entre ces deux formes de narration, des théoriciens, tels Philippe Lejeune, Jean-Marie Schaeffer et Gérard Genette, mettent vraiment l'accent sur la relation d'identité entre le nom de l'auteur et celui du narrateur. Lorsque le nom sur la couverture du livre est aussi celui du narrateur, alors un lien de filiation, de paternité est établi et on en conclut que l'auteur assume la responsabilité de l'authenticité référentielle du texte. En établissant cette relation, ces théoriciens espèrent éviter les zones génériques indécises. Dans les exemples qui suivent, il est clair que chaque théoricien cherche à stabiliser les catégories génériques grâce à une approche pragmatique qui en fin de compte se réfère aux normes de la société et aux institutions de l'Etat.

Selon Jean-Marie Schaeffer, par exemple, il est impossible de comprendre un texte s'il n'est pas inscrit dans un système de protocoles qui règlent les actes de communication : « Aucun texte littéraire ne saurait se situer en dehors de toute norme générique : un message n'existe que dans le cadre des conventions pragmatiques fondamentales qui régissent les échanges discursifs et qui s'imposent à lui tout autant que les conventions du code linguistique ». [1] Son argument, qui est tout à fait valable, c'est que le genre ne peut être compris que dans un cadre normatif. De plus, son analyse du genre et en particulier celle de la généricité n'est pas prescriptive. La position de Schaeffer s'écarte de celles qui lieraient le genre à un ensemble de règles faisant de chaque catégorie une forme substantive. Au lieu de cela, Schaeffer suggère que chaque texte possède des caractéristiques qui aident le lecteur à en reconnaître le genre. Un ouvrage peut très bien remettre en cause les caractéristiques conventionnelles du genre tout en appartenant à ce genre même. Bien qu'il s'écarte du modèle balzacien du roman, le «nouveau roman » par exemple, est tout de même reconnu comme roman. Néanmoins, selon Schaeffer, le genre est le produit d'un système de contraintes. Lorsqu'il écrit : « tout texte littéraire s'inscrit dans un cadre pragmatique ou intentionnel dont les normes le contraignent absolument », il est clair que l'intentionalité de l'auteur opère dans un contexte social ou culturel déterminé [2]. L'analyse de Schaeffer ne prend cependant pas en compte les spécificités politiques ou culturelles à la base d'un cadre normatif et à la base de conventions sociales. Ce qui est clair, c'est que ces conventions déterminent de façon significative la force illocutoire d'un texte et donc la façon dont il est reçu. Ce qui est moins sûr, c'est que des conventions qui ont été établies en France puissent s'appliquer à des textes écrits dans les colonies françaises.

[1] Schaeffer, Jean-Marie. « Genres littéraires », in *Dictionnaire des genres et notions littéraire,*. Paris, Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, 1997, pp. 339-343 et p. 339.
[2] Idem, p. 341.

Gérard Genette propose, dans son texte *Fiction et diction*, que si l'on peut prouver que le nom de l'auteur peut être identifié à celui du narrateur, alors le texte peut être considéré comme un récit factuel tel qu'une autobiographie, une biographie ou un essai. En revanche si le nom du narrateur n'est qu'un homonyme de celui de l'auteur, alors le texte est romanesque et son contenu est ironique ou bien destiné à amuser. Pour Genette, si l'on peut prouver que le nom de l'auteur et celui du narrateur sont « juridiquement identiques », tout jeu homonymique sur le nom qui conduit le lecteur à douter de la sincérité de l'auteur est une forme parasite de littérature qui exploite les distinctions nécessaires entre réalité et fiction. [3] Si l'on suit la logique de cet argument, on peut alors dire que la distinction générique entre textes référentiels et romans (et Genette applique toujours la logique du tiers exclu) ne peut en fin de compte être établie que par rapport à l'état civil.

Tout comme Genette, Philippe Lejeune montre dans *Le Pacte autobiographique* que c'est l'identité du nom entre l'auteur, le narrateur et le personnage qui distingue l'autobiographie du roman autobiographique. Selon lui, la relation entre individu et nom est fondée sur une institution légale : l'état civil, qu'il décrit comme une «convention intériorisée par chacun dès la petite enfance » et sur une institution sociale : le « contrat d'édition » [4]. Il avance également l'argument suivant : « Le nom premier reçu et assumé qui est le nom du père, et surtout le prénom qui en distingue, sont sans doute les données capitales de l'histoire du *moi* ».[5] Pour Lejeune, le nom du père c'est-à-dire le patronyme est à la fois reçu et assumé par le moi qui prend la responsabilité de son nom. De plus, dans la mesure où le nom est en général celui du père, il s'ensuit alors que le fils ou la fille est situé dans une généalogie, une lignée biologique et sociale. Le nom fait partie d'un processus qui inscrit l'individu au sein de l'ordre social français. Cet aperçu des approches formalistes et pragmatiques vis-à-vis du genre met en lumière le désir de maintenir la distinction entre fait et fiction, le désir de relier le rôle paternel du nom sur la couverture du livre à l'idée de responsabilité sociale et enfin le désir d'ancrer le nom dans le domaine de la société civile. Les mots employés par ces théoriciens du genre – tels que normes sociales, protocoles, conventions, juridiquement identiques, l'état civil, les contrats légaux – présupposent une notion idéale, transhistorique de la société dans laquelle opèrent des règles normatives et dans laquelle des codes légaux régissent la propriété individuelle de l'auteur sur son œuvre littéraire. Lorsque des transgressions sont commises (et Lejeune est particulièrement conscient de ces transgressions) un effet poétique est créé qui défamiliarise les attentes du lecteur par rapport au genre. Mais que se

[3] Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, « Poétique », 1991, p. 85.
[4] Philippe Lejeune, Paris: Seuil, Collection Points, nouvelle édition augmentée, 1996, p. 35.
[5] Idem, p. 34.

passe-t-il lorsque la façon dont ces normes sont contestées fait que la légitimité de l'État est elle-même contestée ainsi que les institutions de l'État qui sont impliquées dans le processus de colonisation ? Comment se fait-il que le genre de tant de textes francophones soit si difficile à déterminer et pourquoi le nom y est-il si fondamental ?

Édouard Glissant évoque brièvement le nom dans *Le Discours antillais*. Dans une note de bas de page, Glissant répond au critique français Jacques André, dont l'article est une interprétation lacanienne de l'obsession du nom dans le roman de Glissant, *Malemort*. Glissant y voit une projection des catégories de pensée occidentales sur une littérature non-occidentale. Selon lui :

> *Le nom pour nous est d'abord collectif, n'est pas le signe d'un Je mais d'un Nous. Il peut être indifférencié (X), sa force vient d'être choisi et non pas imposé. Ce n'est pas le nom parental, c'est le nom conquis. Peu importe que je m'appelle X ou Glissant : l'important est que je ne subisse pas mon nom, que je l'assume avec et dans ma communauté. La quête de la responsabilité dans le Nom ne relève donc pas d'un désir de* filiation *dont nous avons montré qu'il n'est pas atavique dans nos cultures* [6].

Glissant divise le nom en deux : celui qui est imposé et celui qui est adopté par le membre d'une communauté. C'est la sphère de la communauté qui est importante et non les exigences de l'état. La responsabilité, par conséquent, n'est pas quelque chose qui peut être inscrit légalement (dans l'état civil) mais quelque chose qui naît d'un ensemble de relations entre les membres d'une communauté.

Je veux à présent développer les grands traits de cette idée à travers une lecture du texte de Kateb Yacine tout en mettant en parallèle cette remarque de Glissant et les travaux de Lejeune, Genette et des autres théoriciens sur le genre.

* * *

Nedjma de Kateb Yacine a été publié deux ans après le début de la guerre d'Algérie. L'Algérie était gouvernée (du moins *de jure*), non pas comme une colonie mais comme trois départements sous la tutelle du ministre de l'Intérieur. Les Algériens musulmans, ainsi que les colons, devaient porter sur eux une carte d'identité sur laquelle figurait l'adresse de la personne ainsi que des détails d'état civil tels que le patronyme et la date de naissance. *Nedjma* de Kateb Yacine est une tentative de figurer ou de représenter l'Algérie d'une telle manière que le lecteur lui-même soit obligé de participer dans le processus même de figuration. *Nedjma* est un texte qui pose des questions sur la notion d'identité (nationale, tribale, individuelle)

[6] Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, Paris, Gallimard, 1997, p. 488.

plus qu'il ne la présente, et bien que publié en tant que roman, ce texte est génériquement hétérogène. *Nedjma* débute par un dialogue haché entre deux personnages masculins, Lakhdar et Mourad, et dans ce dialogue d'ouverture, c'est la capacité de l'Etat à identifier et à nommer qui est soulignée :

> *Lakhdar s'est échappé de sa cellule.*
> *A l'aurore, sa silhouette apparaît sur le palier ; chacun relève la tête, sans grande émotion.*
> *Mourad dévisage le fugitif.*
> *– Rien d'extraordinaire. Tu seras repris.*
> *– Ils savent ton nom.*
> *– J'ai pas de carte d'identité.*
> *– Ils viendront te choper ici.* (*Nedjma,* p. 9).

Dès le début, *Nedjma* met la question de l'identité au premier plan. Dans cet extrait, Lakhdar, recherché par la police, avertit Mourad qu'il risque lui aussi d'être capturé parce que la police connaît son nom. Ce à quoi Mourad répond en disant qu'il n'a pas de carte d'identité. Et pourtant Lakhdar est sûr du dénouement puisque la police connaît son nom et peut l'identifier. La fin du roman nous retourne à la même scène. Et il y a d'autres scènes dans ce roman fragmentaire et cyclique, où la carte d'identité, ou bien l'état civil, est mise au premier plan. Prenons, par exemple, la scène de l'arrestation et l'interrogatoire de Lakhdar :

> *– Ton nom, dit l'officier, le stylo à la main.*
> *Lakhdar s'approcha vivement, sous les coups des inspecteurs. Il donna son identité, sa filiation, et d'autres détails d'état civil.*
> *Les inspecteurs frappaient.* (*Nedjma,* p. 54).

En fournissant les détails de son état civil, Lakhdar est identifié par une institution coloniale et comme étant membre de celle-ci ; une institution fondée sur et maintenue par une violence à la fois réelle et symbolique. Selon Pierre Bourdieu, le rôle de l'État dans la construction d'une identité individuelle – par exemple ses actes d'attribution – peut être conçu comme « des désignations rigides, c'est-à-dire valables pour tous les mondes possibles » et de tels actes font part d'une véritable *description officielle* de cette sorte d'essence sociale [7]. Ce processus d'identification est essentiel à la bonne marche d'un système légal et aux éléments de l'ordre social qui en sont le pilier. Dans le cas de Lakhdar, c'est la violence potentielle sous-jacente au contrôle symbolique du nom qui est mise à nu. De plus, dans son cas, on ne fait allusion au nom du père que par l'intermédiaire du mot « filiation ». Le patronymique des protagonistes n'est pas cité une seule fois dans l'ouvrage. En effet, lorsqu'on emmène Lakhdar vers la cellule pour l'interroger, le gendarme de garde l'appelle « Boudjène Lakhdar » (*Nedjma*, p.53). Boudjène veut dire « fils du djinn ». Pour le gendarme de garde le nom n'est pas important parce que le sujet est présent, surveillé. Le

[7] Pierre Bourdieu, *Raisons pratiques sur la théorie de l'action*, Paris: Éditions du Seuil, 1994, p. 86.

patronymique inventé, Boudjène, sert comme insulte. Cependant, le patronymique de l'état civil est important pour l'administration coloniale quand il s'agit de l'instrumentalité de l'état. Dans l'extrait ci-dessus, le narrateur ne nous donne pas de détails sur l'état civil de Lakhdar car c'est le droit même de l'administration coloniale de rassembler ces détails qui est remis en cause dans le texte.

Qui plus est c'est l'appartenance sociale incertaine des protagonistes qui est mise en scène dans *Nedjma*. Dans le texte, l'ancêtre putatif des protagonistes s'appelle Keblout et la tribu qui lui est affiliée s'appelait les Keblouti. Si Mokhtar, lui même un Keblouti, raconte l'histoire de la tribu à Rachid : « Oui, la même tribu. Il ne s'agit pas d'une parenté au sens où la comprennent les Français » (*Nedjma*, p. 116) [8]. Il raconte comment, pendant la période des expéditions militaires françaises, six des hommes les plus importants de la tribu furent décapités par les Français en représailles du meurtre d'un Européen et de sa femme. On s'aperçut rapidement que cette action avait été sans fondement et pour réparer la bavure :

> *les fils des six condamnés n'avaient pas quitté le berceau quand ils furent nommés caïds et cadis d'office, recevant de ce fait un nom patronymique correspondant à leurs futures professions ; ainsi triomphait le pire calcul jusque dans les réparations faites, car le nom de Keblout fut à jamais proscrit, et demeura dans la tribu comme un secret lamentable [...] la ruine de la tribu s'acheva sur des registres d'état civil.* (*Nedjma*, p. 119-120).

Les branches de la tribu étaient inscrites à l'état civil sous quatre noms. Dans son étude de la vie de Kateb Yacine, Jacqueline Arnaud nous donne des éléments qui nous permettent de mieux comprendre les contextes historiques et biographiques en jeu dans *Nedjma*. Selon elle, il se pourrait très bien que le récit soit basé sur un événement qui a réellement eu lieu et que le patronyme Kateb ait été donné par les administrateurs coloniaux à une des branches dispersées de la tribu [9]. Cependant, ce qui est plus certain est l'importance de l'état civil dans l'histoire de la colonisation en Algérie. Elle continue ainsi :

---

[8] Benjamin Stora nous donne une vue d'ensemble de la structure des tribus dans l'Algérie du XIX^e^ siècle et des efforts des Français pour les démanteler: « Ces tribus ne constituent pas des unités homogènes de parents, membres égaux descendant d'un ancêtre commun. Tout au contraire, elles se composaient généralement de fractions d'origine et de statut social différents, regroupées en raison de leurs siens avec le lignage principal de la faction dominante. [...] Les Français proposèrent d'abolir les droits à la terre résultant de l'affiliation tribale non seulement comme un moyen d'instituer la propriété privée de la terre, mais aussi comme un moyen de détruire le pouvoir indépendant des grands lignages. » (Stora, p. 27).

[9] Dans l'introduction de *Les Prénoms arabes*, Fatiha Dib note que le nom de famille avait beaucoup d'importance en Algérie et que ceci était en grande partie le résultat des pressions de l'administration coloniale. Le nom arabe était en général composé d'au moins quatre éléments: « Lakab : surnom. Kunya : Abu (père de) ou Om (mère de) suivi du prénom de l'aîné des enfants, fille ou garçon. Nassab : Ibn (fils de) ou Bint (fille de). Nisba : nom d'origine ou d'habitat (tribu, ville, pays). » (p. 11).

> *Il faut peut-être rattacher les nouvelles dénominations des Keblouti aux premières tentatives d'inscription en 1854 ; la loi du 23 mars 1882 imposa la mesure dans l'ensemble de l'Algérie, et fut appliquée dans les dix années qui suivirent. Les musulmans avaient en principe le choix de leur patronyme, mais comme ils s'en désintéressaient, les commissaires chargés de ce travail se firent parfois remarquer par l'inscription de noms grotesques ou injurieux, ou du moins imposés sans souci d'aucune règle. Dans l'esprit de certains administrateurs, comme ce Sabatier, que cite l'histoire (C.R. Ageron* Les Algériens musulmans et la France)*, « la constitution de l'état civil [était] et [devrait] être une œuvre de dépersonnalisation, l'intérêt de celle-ci étant de 'préparer la fusion' » [10].*

Le succès de l'État civil dans le démantèlement des liens de parenté fut extrêmement limité, bien que les principales tribus aient été affectées. Dans *Nedjma*, la dispersion de la tribu, son éparpillement géographique et le nom Keblouti, perdu parmi d'autres noms, font que des membres de la même tribu, à savoir Rachid, Lakhdar, Mourad, Mustapha et Nedjma se rencontrent tout en étant ignorants de leur origine tribale commune.

La paternité du personnage emblématique de Nedjma est incertaine (*Nedjma*, p. 90). Le texte et le personnage de Nedjma sont en quelque sorte une allégorie d'une Algérie incertaine de sa généalogie, incertaine du nom du père. A un moment Rachid compare Nedjma à « ce destin de fleur irrespirable, menacée jusqu'à la profondeur et à la fragilité de ses racines… » (*Nedjma*, p. 169). La fragilité de ces racines fait écho à la remarque de Glissant, déjà citée, que « La quête de la responsabilité dans le Nom ne relève donc pas d'un désir de *filiation* dont nous avons montré qu'il n'est pas atavique dans nos cultures ». La théorie de Glissant ne peut s'appliquer au contexte de la littérature algérienne sans fortement être modifiée, dans la mesure où *Nedjma* est une exploration de l'atavisme dans la culture algérienne. Cependant, ici c'est le prénom Nedjma qui est l'élément central du roman alors que le patronyme, la ligne généalogique, est floue, la paternité est incertaine et la ligne de succession est fracturée tout comme l'intrusion des colons fracture l'histoire d'une société. Si Mokhtar poursuit : « Oui, la même tribu. Il ne s'agit pas d'une parenté au sens où la comprennent les Français ; notre tribu [...] avait dû venir du Moyen-Orient [...] Quelqu'un m'a expliqué que c'était sans doute un nom turc : « corde cassée », Keblout » (*Nedjma*, p.116). Le nom de la tribu, l'image de la corde cassée, préfigure la destinée de la tribu.

Bien que publié en tant que roman, *Nedjma* conteste les formes du roman, fragmente l'intrigue, met au premier plan la question de l'identité. Des détails autobiographiques sont insérés dans le texte. Kateb Yacine fut lui-même impliqué dans les manifestations pour les droits des Algériens musulmans qui eurent lieu à Sétif en 1945, ainsi que dans les représailles violentes des autorités françaises. Comme les personnages de Lakhdar et

[10] Jacqueline Arnaud, *La Littérature Algérienne dans la conjoncture coloniale: en langue française:* Tome 2. *Le cas de Kateb Yacine,* Paris, Publisud, 1986, p. 76.

Mustapha, Kateb Yacine fut arrêté. Ces expériences ont un écho douloureux dans le présent de l'énonciation du texte et ouvrent le monde sémiotique du roman à une société en conflit, une Algérie où le droit du colonisateur d'inscrire le nom de l'individu dans sa juridiction allait être violemment contesté. Kateb Yacine cependant se montre hésitant à nommer une alternative. C'est le prénom qui est privilégié dans le texte. Le statut du patronyme de l'état civil, si chéri par Lejeune et Genette, est remis en question par Kateb Yacine dans un texte qui questionne aussi l'identité du roman. Le texte de Kateb Yacine offre une nouvelle identité qui ne privilégie pas ce qui est propre à l'identité. Dans *Nedjma* c'est le prénom qui est mis en avant. Le nom lui-même semble être trop substantif, trop étroitement lié aux successions filiales, trop associé aux stratégies coloniales déployées au nom de l'état civil.

On nous dit que lorsqu'Adam a donné un nom aux animaux de la terre et du ciel, c'était afin de les posséder, de les dominer. En jouant avec le nom, Kateb Yacine libère les formes figées. Le nom ne signale ni intégrité générique, ni une source certaine. Dans *Nedjma* il y a une tension relationnelle entre le prénom et le nom tels qu'ils sont inscrits à l'état civil et entre le nom de l'état civil et le nom Keblouti. Le jeu sur la différence au sein même du nom exprime les tensions entre l'identité et les difficultés rencontrées lorsqu'on essaye de maintenir des distinctions formelles sur la base du nom. Ces tensions et ambiguïtés se manifestent thématiquement par l'incertitude de la paternité et les complications de la généalogie. Kateb Yacine défie la domination coloniale et l'héritage de l'inscription du nom dans l'état civil. *Nedjma*, comme bien d'autres textes francophones, prend forme à travers des stratégies d'écriture qui dérangent les notions européennes du genre, et, par conséquent, échappe à l'équation du nom, celui de l'état civil, et de l'identité. Ce faisant le texte de Kateb Yacine propose une forme d'identité qu'on a du mal à nommer. Par là même, ce texte nous invite au moins à repenser les conceptions pragmatiques du genre et à voir dans quelle mesure celles-ci sont nécessairement situées au sein d'une tradition occidentale de la théorie du genre qui a peut-être moins d'autorité sur des textes écrits loin de la France métropolitaine.

Le théâtre algérien : dédoublement et parole syncrétique

Ahmed CHENIKI,
Annaba

Le théâtre, tel qu'il fut et est pratiqué en Algérie, est un art d'emprunt, adopté dans des conditions précises, marqué par les circonstances de son appropriation. C'est surtout un art d'« importation » adopté tardivement par les Algériens qui n'arrivent pas encore à le prendre sérieusement en charge et à lui apporter une sorte de légitimité ou de caution nécessaire à sa reconnaissance nationale. Cette situation ambiguë caractérise le paysage artistique algérien qui vit une sorte de réalité hétéroculturelle complexe.

C'est une élite algéroise qui s'empara de cet art et qui se mit à monter des pièces. Ce qui était nouveau, donc un objet de curiosité. Mais cet «art d'importation» n'empêcha/n'empêche nullement la présence d'éléments empruntés à la « *tradition* » orale qui investissaient/investissent la représentation. L'assimilation du modèle français n'effaça pas les lieux culturels populaires qui se manifestaient dans les pièces écrites par les auteurs trop marqués par l'imaginaire collectif et les stigmates de la littérature populaire. C'est vrai que plusieurs formes « *traditionnelles* » connurent une disparition certaine, une fois le théâtre adopté par les Algériens, et surtout sous la pression des changements et des événements qui secouaient de fond en comble la société algérienne. C'est ce que le sociologue tunisien appelle « *hypothèque originelle* » et Jean Duvignaud pour décrire ces nouvelles réalités, nomme «*les mythes et les idéologies dramatiques* ».

Si l'on interroge la réalité du théâtre en Algérie durant le début du siècle, on s'aperçoit que ses premiers promoteurs Allalou, Ksentini et Bachetarzi, qui empruntèrent le moule européen, ne purent se détacher sérieusement de la force magnétique que constituait le fonds dramatique populaire qui investit l'imaginaire et la culture de ces trois auteurs. La pièce théâtrale obéissait, certes, à la forme européenne d'agencement, mais devenait

également un lieu qui cristallisait, volontairement ou non, les signes latents de la culture populaire.

La structure du conte investissait toute la représentation. La poésie, souvent présente dans les espaces populaires, articulait le texte et devenait le centre de l'action. Comme d'ailleurs la parole qui imprégnait le jeu et les performances des comédiens et déterminait les grandes figures géométriques et les déplacements scéniques. La mémoire s'introduisait par effraction dans un univers nouveau qui ne pouvait résister à cette incursion transformant la structure théâtrale. Profondément ancrés dans l'imaginaire populaire, les faits culturels originels se réveillent, de façon désordonnée et éparse, au contact de valeurs et de formes extérieures. La latence est marquée par la durée. Les signes latents caractérisent le vécu social et restent en éveil, en attente. Mais la chercheuse française Arlette Roth, la première à soutenir une thèse de doctorat sur le théâtre en Algérie, ne semble pas avoir examiné la question et évacue évasivement le problème en insistant uniquement sur le manque de formation des premiers auteurs. Elle écrit ceci[1]: « On se borna à adopter l'idée de jouer de petits sketches et à insérer ces productions dans un spectacle comportant des chants et des danses présentées sous le nom de ' fêtes mauresques' ».

Cette explication nous semble incomplète car elle évacue un élément important, la manifestation de l'imaginaire collectif et la sécularité des sociétés et des formes populaires enfouies, à l'état latent, dans le subconscient et qui se révèlent, à des moments peu précis d'expressions culturelles et sociales. La culture populaire, prétendument disparue et considérée comme définitivement morte, se métamorphose subitement et réussit à transformer les formes dites savantes. C'est surtout l'inattendu qui caractérise cette intrusion dans des espaces apparemment fermés. Ainsi, l'emprunt, souvent latent, parcourt les lieux peu « hermétiques » et accueillants de la forme empruntée. Les marques extérieures ou exogènes ne peuvent donc effacer, de manière définitive, les structures internes ou endogènes. Ces structures, productions investies de savoir et d'histoire, investissent la représentation dramatique algérienne. Les textes de Allalou, de Ksentini ou de Bachetarzi contiennent, bon gré mal gré, les résidus de la culture originelle qui obéit tout simplement au primat de l'appareil théâtral.

Les auteurs-acteurs qui comprenaient bien leur public et accordaient une grande importance à la réception mirent en scène des personnages tirés des contes populaires et de la littérature orale et écrite. Les thèmes s'inspiraient souvent du quotidien, des féeries et des contes. *Les Mille et Une Nuits* et les aventures de Djeha, un personnage populaire arabe, constituaient parfois des éléments-clés du spectacle. La première pièce algérienne en arabe

[1] Arlette Roth, *Le Théâtre algérien*, Paris, Maspéro, 1967.

« dialectal » décrivait les exploits et les ruses de ce personnage légendaire, Djeha, très apprécié dans les milieux populaires.

Les pièces obéissaient fondamentalement, sur le plan de l'agencement, à la structure théâtrale de type européen, mais se caractérisaient souvent par un fonctionnement circulaire, propre au conte populaire, qui mettait également en œuvre le fantastique et le merveilleux.

Découpées en actes (de un à cinq), les pièces reprenaient souvent des thèmes et des situations puisés dans l'univers du conte populaire. Les redondances, la forme en spirale, la primauté du verbe sur le jeu, l'importance du conteur, l'usage d'accessoires simples (la canne par exemple) étaient autant d'éléments qui investissaient le spectacle théâtral. C'était un théâtre du verbe, de la parole. Les comédiens se substituaient souvent au *gouwal* ou au *meddah* (conteurs traditionnels). Tout reposait sur la verve et l'habileté de l'acteur et sa capacité à employer et à maîtriser le jeu de la parole et de la réplique qui fait mouche. La réussite de Ksentini ou de Touri s'expliquent par cette propension à se lancer dans d'interminables improvisations qui mettent à l'aise le public habitué à ce type de situations retrouvant ainsi son conteur et la place publique ou le marché. Ainsi, la place publique s'introduisait par effraction dans le théâtre. Le spectateur la transportait dans les salles de spectacles. Le jeu de l'imaginaire est un élément important dans le fonctionnement de la représentation et de la réception.

Certes, le lieu physique et concret de la scène différait de l'espace ouvert du conteur (*meddah* ou *gouwal*), mais une fois au théâtre, les contingences culturelles et historiques déterminaient la relation qu'entretenait le spectateur avec la scène, laquelle subissait ainsi de subtiles et de substantielles transformations marquées par l'intrusion de l'imaginaire du public. L'acteur de théâtre évoluait dans un espace clos alors que le *meddah* ou le *gouwal* jouait dans les souks (marchés) et les places publiques des villes et des villages.

La satire sociale investit le parcours narratif du conte. Ainsi, les récits de Djeha dénonçaient la malhonnêteté des muftis, la cupidité de certains cadis et des riches, l'hypocrisie et les travers de la société algérienne. De nombreux thèmes et des personnages puisés dans le fonds populaire se retrouvaient réinvestis dans les pièces de Allalou, Bachetarzi, Ksentini, Touri et même Rouiched. Kateb Yacine articula la structure narrative autour du personnage de Djeha (devenu, pour la circonstance Nuage de Fumée ou Moh Zitoun), qui se transformait radicalement sur scène et qui devenait le centre d'événements actuels. Cette association syncrétique de deux formes apparemment antithétiques marquait la représentation artistique et littéraire algérienne. Kateb Yacine, Abdelkader Alloula, Ould Abderrahmane Kaki et Slimane Bénaissa représentent largement ce courant qui reprend

volontairement certains éléments de la culture populaire. Ainsi, ils donnaient naissance à une autre théâtralité, à une autre forme de théâtre mariant « tradition » et « modernité ». Kateb Yacine qui faisait appel à Djeha, tentait de briser le quatrième mur , de démultiplier les espaces et les temps en fragmentant le récit et de provoquer une relation tout à fait productive avec le public (de nombreuses représentations de ses pièces furent données en plein air). Abdelkader Alloula introduisait le *gouwal* (conteur) tout en reproduisant sur scène, avec ses limites, l'organisation concrète de la *halqa* (cercle) qui se trouvait prisonnière de l'espace scénique conventionnel. Nous pouvons citer quatre pièces qui allaient dans le sens de cette expérience originale : *Homk Sélim*, *Legoual*, *Lejouad* et *Litham*.

Slimane Benaissa se lançait dans d'extraordinaires jeux avec une parole qui mettait en œuvre l'organisation de l'espace et les différents mouvements des personnages et qui construisait graduellement le discours théâtral. Ould Abderrahmane Kaki célébrait un heureux mariage, Brecht et la culture populaire (*Le porteur d'eau et les trois marabouts*). Le verbe donnait à voir l'image et façonnait les différents niveaux scénique et les règles géométriques et scénographiques.

Le temps mythique, celui du conte, agitait les contours d'instances temporelles actuelles, concrètes et se conjuguait avec des espaces souvent précisés, déterminés par l'auteur et le metteur en scène. La démultiplication des temps et des espaces et la présence du merveilleux et du fantastique apportaient aux pièces une dimension poétique et engendrait un morcellement du parcours narratif. Les premières expériences algériennes investissaient leurs personnages et les situations mythiques d'un contenu puisé dans la culture de l'ordinaire. Allalou mettait en scène des pièces tirées des *Mille et Une Nuits*, mais reprenaient surtout les récits de ce chef d'œuvre tels que pris en charge par l'imaginaire populaire. Dans ses pièces, *Aboul Hassan el Moughafal* (*Le dormeur éveillé*), *El Khalifa wa Essayad* (*Le calife et le pêcheur*), *Hallaq Gharnata* (*Le Barbier de Grenade*) et *Antar Lehchaichi* (*Antar, le fumeur de kif*), il employait certes le schéma d'organisation conventionnel (découpage en actes, entrées et sorties des comédiens, construction d'un décor, costumes…), mais conservait les personnages, les situations et les instances spatio-temporelles. Il écorchait quelque peu les noms des personnages (Haroun er Rachid devint Qaroun er Rachiq) et renversa les rôles : Antar connu pour son courage légendaire et sa passion amoureuse se transformait, par la grâce de Allalou, en un homme craintif, indigne et peu fréquentable. La légende et l'histoire se voyaient subverties et investies d'un nouveau contenu et d'une nouvelle structure. « Tradition » et «modernité » se chevauchaient et dialoguaient dans une sorte d'univers de glace.

Le discours originel laissait place à une transmutation dramatique qui mettait l'une à côté de l'autre deux conceptions du monde et de l'écriture

dramatique. Cette transmutation des signes opérait un surinvestissement du sens et mettait en mouvement un geste double, mais paradoxalement concourant à la mise en œuvre d'une unité discursive. Ce nouveau mode d'écriture qui séduisait souvent le large public, se mettait paradoxalement au service d'une structure externe ou exogène qui imposait sa primauté au niveau de la représentation définitive. Les signes portaient et produisaient un système de représentation engendrant une sorte d'ambivalence discursive. Saadeddine Bencheneb expliquait ainsi l'apport de la « tradition » orale au théâtre en Algérie :

> *L'histoire à laquelle puisent les auteurs algérois est constituée de récits merveilleux et légendes dorées transmises depuis des siècles de bouche à oreille, non par des textes. Cette particularité tient sans doute au caractère purement populaire du théâtre algérois (qui est un théâtre comique) dont les auteurs ne sont pas des érudits. (…) Les œuvres algéroises ne sont pas des reconstitutions car les auteurs puisent toujours leurs sources dans le fonds commun que le peuple a constitué de la civilisation et de l'histoire arabe.*

Plusieurs auteurs utilisaient donc des récits et des histoires puisés dans le patrimoine littéraire. Ce n'étaient, certes, pas tous les comédiens qui s'inspiraient explicitement de la culture populaire, mais des éléments tirés de la culture populaire, marquaient de très nombreux textes dramatiques. Aujourd'hui, les choses commencent à changer quelque peu parce que le phénomène de l'occidentalisation s'amplifie fortement et gagne de nombreux espaces. Mais il y a des auteurs qui veulent réutiliser les anciennes formes dramatiques (la halqa, le gouwal, le meddah, Aissaoua ou jeu de transes…). Ainsi nous retrouvons dans le théâtre en Algérie des personnages et des situations tirés des *Mille et Une Nuits* et des contes populaires. Djeha, devenu Moh Zitoun chez Kateb Yacine, est très réemployé dans le théâtre. Actuellement, les auteurs arabes et africains s'intéressent sérieusement à la réadaptation des formes populaires. Les dernières productions algériennes sont souvent ponctuées par de fréquents appels à l'histoire ancienne et aux différentes structures dramatiques nationales. La pièce du théâtre régional de Constantine (TRC), *Def el goul oual bendir (chauffe la parole*) d'un jeune auteur, Tayeb Déhimi, transpose un certain nombre de formes anciennes (le gouwal, le meddah, les aissaoua, le Boughandja…) sur une scène et un espace clos qui surdétermine les signes de la représentation et les fait mouvoir dans une structure conventionnelle. H'mida Layachi, auteur, comédien, metteur en scène et journaliste, réussit dans ses travaux à provoquer la mise en œuvre d'une articulation pertinente d'une parole puisée dans le fonds poétique de l'Ouest Algérien et un jeu faisant appel à l'expression corporelle et visuelle. Les signes culturels populaires sont annonciateurs d'une sorte d'épopée et d'une remise en question du langage conventionnel. Les normes fléchissent, et s'assouplissent devenant moins contraignantes sous la pression de formes dramatiques empruntées à un autre univers culturel. Deux modes de représentation se mêlent et fabriquent une image syncrétique qui, parfois, met face à face deux systèmes de signes

singuliers mais qui finissent par contribuer à la mise en œuvre du sens global et à la définition du discours global.

La mise en scène, espace où se cristallisent différentes instances discursives particulières, se nourrit d'une ambivalence et d'une dualité spectaculaire qui, paradoxalement, produit un discours théâtral cohérent. Peter Brook travaille dans cette direction. «Théâtre ouvert », expérience originale du festival d'Avignon, en mettant en pièces l'espace clos, désarticule la conception dominante de l'art de jouer et de monter des textes. Ce type d'écriture est au cœur du débat dans les pays africains et arabes.

Le chant et la danse occupent, dans la plupart des cas, une place fondamentale. Il est évident que le lecteur décèlera trop peu de traces de la culture populaire dans certaines productions trop marquées par les expériences du théâtre conventionnel. Après la seconde guerre mondiale, des comédiens-auteurs eurent la possibilité de suivre des cours d'art dramatique dans des centres de formation français (les centres régionaux d'art dramatique et le service de l'Education Populaire, notamment) et tentèrent de reproduire le mode d'agencement dominant dans l'entreprise théâtrale française. Mustapha Kateb et Abdelhalim Rais, venus au théâtre vers les années quarante, n'accordèrent qu'une place infime à la « tradition » orale. Leurs choix esthétiques sont formels : réemploi des techniques théâtrales conventionnelles d'écriture. Ils avaient une bonne maîtrise de l'écriture scénique qui leur permettait, malgré la lourdeur du dispositif scénique et l'insistance sur les capacités vocales, de construire des espaces originaux. Malgré les options explicites de ces deux hommes de théâtre en matière de mise en scène, il n'était pas exclu de retrouver des traces sensibles de traits et de caractéristiques du conte populaire. D'ailleurs, Mustapha Kateb réutilisa le personnage de Djeha dans la pièce, *Djeha baa H'marou* (*Djeha a vendu son bourricot*) qu'il mit en scène au Théâtre National Algérien (TNA) en 1983.

Le monologue ou le one man show, très utilisé durant les années 80 et 90, ne puise-t-il pas sa sève dans la culture populaire, c'est à dire dans les récits des conteurs ? C'est bien vrai que l'actualité politique et sociale est l'espace de focalisation de son discours qui détermine le parcours narratif et met en œuvre différents sens. La manière de narrer, le jeu avec l'ellipse, la démultiplication des entités spatio-temporelles et l'usage de certains accessoires rappellent sensiblement les techniques employées par les conteurs populaires. Mohamed Fellag réussit à associer deux instances narratives qui s'intègrent l'une dans l'autre et produisent un discours satirique qui est la marque fondamentale des récits de Djeha. Certes, Fellag reprend les techniques du théâtre conventionnel (clown, costume…), mais articule tout son travail scénique autour de la parole qui démultiplie les espaces et détermine les options temporelles. Layachi H'mida s'investit totalement dans cette entreprise de réappropriation de divers éléments

empruntés au patrimoine culturel oral. Hakim Dekkar, un jeune comédien qui s'impose sérieusement sur la scène théâtrale algérienne, réinvestit l'espace du conteur et joue merveilleusement bien des mots, des mimiques et des gestes, à l'image de Ksentini et Touri ou de ces conteurs qui peuplent les places publiques. Ces comédiens peuvent évoluer sans problèmes dans des espaces ouverts. D'ailleurs, la performance de l'acteur et le jeu avec le verbe constituent les lieux-clé de la prestation spectaculaire.

L'adoption du théâtre ne se fit pas d'un seul coup, mais se caractérisa par une progression sinueuse et des ruptures constantes. De nombreux éléments techniques furent assimilés de manière progressive : le lieu scénique, le décor, le costume, la mise en place, etc. Cette évolution correspondait aux besoins et à la demande du public, souvent imprégné de culture française et des traces de sa propre culture et à la formation acquise par les hommes de théâtre.

Aujourd'hui, les auteurs insistent de plus en plus sur l'emploi des formes populaires . La «convocation» de la *halqa* (cercle), des *Aissaoua* (hommes en transes) et du conteur (*gouwal* ou *meddah*) obéit à une volonté de remettre en question le genre théâtral et à un désir de rompre avec le mode d'agencement de la narration et du lieu scénique actuel considérés comme sclérosants et contraignants. Alloula intégrait la *halqa* (la structure circulaire) et le *gouwal* (le conteur) dans le fonctionnement de ses pièces, mais ces formes se désintégraient vite, en l'absence d'un espace ouvert et un univers plus réceptif.

Mohamed prends ta valise de Kateb Yacine : un « théâtre engagé » non-didactique ?

Clare FINBURGH,
Essex

La parole de Kateb Yacine se déplace sans cesse par rapport aux formules prescrites et aux modes idéologiques sociaux, religieux et esthétiques. Ce mouvement perpétuel caractérise son théâtre politique populaire.

Lorsque *Mohamed prends ta valise* fut représenté en 1971, la condition de l'immigré devenait de plus en plus précaire [1]. La France d'après-guerre manquait de main d'œuvre. Devant les incompétences bureaucratiques de l'Office National d'Immigration, les chefs d'entreprise recrutèrent eux-mêmes en Algérie. Le statut illégal de ces immigrés convenait aux employeurs, qui n'avaient pas à respecter leurs droits. Ces immigrés étaient exclus du débat politique, ignorés des syndicats, marginalisés socialement et géographiquement du fait qu'ils vivaient à l'extérieur des villes. L'Algérien en France devait éprouver une certaine honte d'être si fortement rejeté. Kateb voulait transformer cette honte en conscience de l'injustice. En 1971 se produisirent en France des manifestations et des grèves de la faim de clandestins. *Mohamed prends ta valise* rend compte de ce mouvement de révolte. La pièce fait entendre la parole de ces immigrés déplacés, oubliés.

Kateb se déclare opposé à cette oppression : « Un théâtre de combat… c'est la seule chose qui m'intéresse : porter des témoignages, parler de ceux

Je tiens à remercier Nadia Titouh, responsable du Fonds Kateb Yacine à l'Institut Mémoire de l'Édition contemporaine (IMEC) de Paris, dont l'aide et le soutien me furent précieux. Je remercie aussi Olivier Simonin et Florence Gicot pour leurs corrections patientes et assidues des épreuves.

[1] Pour un aperçu détaillé sur l'immigration en France, voir Maxim Silverman, *Deconstructing the Nation: Immigration, Racism and Citizenship in Modern France* (London, New York: Routledge, 1992).

qui luttent. » [2] Dans un entretien à l'époque de la représentation en tournée de la pièce, il dit :

> *Ce sont bien des hors-la-loi qui balaient aujourd'hui les trottoirs du Monde libre. Il n'y a pas pour eux de loi qui tienne. Mais qu'on y prenne garde : Il y a un demi-siècle, un jeune Vietnamien balayait la neige dans les rues de Londres. Ce jeune homme, c'était Ho Chi Minh. Il balaya du même coup deux grandes puissances impérialistes* [3].

Après le vif succès auprès de l'avant-garde anti-coloniale européenne de ses œuvres romanesque et théâtrale, Kateb se tourne vers le peuple. Il souhaite déplacer sa parole d'auteur littéraire pour rompre le vaste silence que les brutalités de l'histoire imposent aux opprimés. Ainsi conçoit-il « un théâtre politique dans la langue populaire » [4]. Après sa première à Alger en 1971, *Mohamed prends ta valise* est joué en France dans les usines, les Maisons des Jeunes, les centres professionnels, les lycées. En 1975 la pièce revient en France pour inaugurer le Festival d'Automne, où elle se joue aux Bouffes du Nord, entre Barbès et La Chapelle, deux quartiers d'immigrés. [5] Elle est saluée unanimement par le public de 350 000 spectateurs des deux côtés de la Méditerranée.

Certains critiques littéraires estiment que la culture populaire favorise une démagogie qui atténue la qualité « littéraire » de l'œuvre. Kateb défend néanmoins son théâtre populaire :

> *Si certains croient que* Mohammed prends ta valise *est un recul, ils se trompent lourdement. Moi je crois que j'ai fait des pas énormes depuis* Le Polygone étoilé, *parce qu'avec* Mohammed, *j'ai trouvé au théâtre une façon d'utiliser un langage, le langage du peuple, le langage de la rue. Beaucoup d'intellectuels l'oublient* [6].

D'ailleurs, la nature plutôt collective de la genèse de *Mohamed prends ta valise*, qui fut créée par la jeune troupe itinérante de Kateb, « le Théâtre de la Mer » , dissuade les critiques, qui ne considèrent pas que la pièce appartienne officiellement à l'œuvre de l'auteur [7]. Ces deux attitudes risquent de marginaliser une partie intégrante de l'œuvre katébienne, qui mérite l'attention du critique dramatique.. En se référant largement aux revues de presse et au texte publié de la pièce, je pense que l'on peut reconstruire et analyser ce phénomène.

---

[2] Kateb, *La République* (Oran), 21 octobre 1971.

[3] Entretien avec Kateb, Michel Sarti, « Mohamed prends ta valise », *Politique-Hebdo*, février 1972.

[4] Kateb, *Algérie-Actualité*, 24-30 octobre 1971. Dans un entretien, Kateb se plaint de l'inaccessibilité pour l'Algérien moyen, de la majorité de ses livres: « Mon nom est connu comme celui d'un boxeur, d'une vedette, mais mes livres ne disaient rien de précis au peuple puisqu'il ne les avait pas lus. » *Nouvel Observateur*, 10 avril 1972.

[5] Elle se joue aussi au Parc paysager de La Courneuve pour la Fête de *L'Humanité*.

[6] Kateb, cité par Jacqueline Arnaud, « Kateb Yacine et le théâtre politique sur le sol algérien », *Peuples méditerranéens* 19, 1982, p. 147.

[7] Je me réfère aux commentaires faits en réponse à cette intervention, au Colloque « Paroles déplacées ».

Je propose une réflexion sur la conception générique et esthétique de ce théâtre populaire qu'élabore Kateb afin de faire entendre la parole des déplacés, exilés et émigrés, qui peuplent de plus en plus la planète. Pendant qu'il rédige *Mohamed*, il précise :

> *Ce que j'entends par théâtre politique, c'est un théâtre qui sort des sentiers battus du théâtre traditionnel, qui ne prend à ce dernier que sa forme dialoguée, les chœurs, certains moyens techniques, mais qui, volontairement, sacrifie le côté dit culturel à la politique proprement dite et plonge au cœur des événements* [8].

Au cours de cet exposé, je renvoie aux deux représentants principaux du théâtre politique, Jean-Paul Sartre et Bertolt Brecht. Je démontre comment *Mohamed prends ta valise* coïncide avec le théâtre engagé européen, étant donné que son histoire présente, du point de vue du peuple, et non d'un héros privilégié, un vaste panorama épique et documentaire, de l'histoire mondiale impérialiste. Kateb écrit : « Le théâtre de Brecht m'a confirmé dans la voie que j'avais choisie, parce que c'était alors le théâtre le plus directement politique. » [9] Toutefois, j'explore les manières par lesquelles Kateb « sort des sentiers battus ». Je problématise la différenciation idéologique et esthétique avec Sartre et Brecht, dans le sens du déplacement et de la modification des modèles du théâtre engagé. Je définis la forme spécifique et unique du théâtre katébien, un théâtre qui reste politique, sans être didactique.

Le Théâtre katébien et l'existentialisme

Peu d'auteurs ont influencé le théâtre engagé autant que Sartre et que Brecht. Kateb s'inspire de leurs principes existentialistes, mais il les modifie, pour essayer d'éviter le didactisme potentiel d'un théâtre politique.

Kateb, comme Sartre et Brecht, perçoit une alternative existentialiste à la soumission aux injustices. L'infériorité sociale et économique n'est pas un état inné. Sartre montre avec sa formule dramatique du « Théâtre de situations », que l'être humain est libre dans une situation donnée, qu'il se crée lui-même dans, et par cette situation. Brecht souscrit à cette doctrine résolument anti-déterministe. Il explique : « On peut montrer que le comportement humain est transformable, que l'homme dépend de certains facteurs politiques et économiques et corrélativement qu'il peut les transformer » [10]. Le monde conditionne les êtres humains, mais cette dialectique est réciproque : les êtres humains peuvent conditionner le monde.

---

[8] Kateb, *Algérie-Action*, 10-16 mai, 1970.

[9] Kateb, « Le Théâtre n'est pas sorcier », *Le Poète comme un boxeur : Entretiens 1958-1989 (Boxeur)*, Paris, Seuil, 1994, pp. 81-82.

[10] « Human behaviour is shown as alterable ; man himself as dependent on certain political and economic factors and at the same time as capable of altering them. » Bertolt Brecht, « On the Use of Music in an Epic Theatre », *Brecht on Theatre*, ed. and trans. by John Willett, London, Methuen, 1964, p. 86.

Contrairement aux personnages du théâtre classique, l'individu du théâtre brechtien ou sartrien n'est pas subordonné à un destin qui ne s'explique que par l'hérédité ou le milieu.

Les thèmes divers du théâtre populaire katébien traitent de l'opprimé. De cette manière, Kateb est inspiré par le théâtre engagé existentialiste. Mais sa dramaturgie se distingue de celle de Sartre et de Brecht, en ce qu'elle présente les limites auxquelles se confrontent les êtres subordonnés, mais n'y propose aucune solution. Dans son essai « Forger des mythes », Sartre insiste sur le fait que le théâtre doit « présenter à l'homme contemporain un portrait de lui-même, ses problèmes, ses espoirs et ses luttes. » [11] Et pour Brecht, les personnages théâtraux doivent évaluer les diverses conséquences d'une situation pour la démystifier et pour démontrer que l'acceptation passive n'est pas inévitable. Kateb, comme Brecht, se propose d'élaborer un *Lehrstück* – une pièce qui provoque la contemplation. « Ma préoccupation est pédagogique », précise-t-il [12]. Mais Kateb modifie le modèle existentialiste, pour éviter la dissémination d'un message politique définitif et univoque. A la fin de *Mohamed prends ta valise*, d'après les revues de presse, les acteurs encouragent les spectateurs à participer en arabe au chant de l'*Internationale* – hymne des ouvriers socialistes. Il est bien connu que Kateb a lu Marx, Lénine, Staline, Ho Chi Minh, Mao, Che et les Taoistes, et qu'il exprimait souvent sa sympathie pour la politique de Staline. Sa perception du communisme soviétique semble souvent idéaliste : « Toute persécution raciste ou religieuse a disparu dans la société soviétique », écrit-il en 1951 [13]. Mais selon moi, plusieurs facteurs empêchent que son théâtre populaire ne se réduise à la propagande pure. Il exclut de son théâtre le dénouement, l'issue, la conclusion. Autrement dit, il ne propose aucune solution, qu'elle soit socialiste ou autre.

Contrairement aux personnages de Brecht, ceux de *Mohamed prends ta valise* subissent continuellement l'échec. Mohamed, personnage éponyme, se laisse exploiter inéluctablement. Ernest, colon français en Algérie, considère que son droit à la terre est inhérent. « Tu es chez moi ! » rugit-il à Mohamed, ahuri. Dans la pièce, la colonisation est perçue comme partie intégrante du programme capitaliste, lorsque le Négrier européen réquisitionne la terre de Mohamed pour l'y faire travailler. L'exploitation continue. Le Négrier l'asservit, mais le Mufti algérien ne le traite guère mieux. L'un des camarades de Mohamed se plaint : « Le colon nous donne / Le reste de ses chiens ». Mohamed répond, « Alors que le mufti / Ne nous

[11] Sartre, «Forger des mythes », *Un Théâtre de situations*, textes rassemblés par Michel Contat et Michel Rybalka, Paris, Gallimard, 1992, p. 63.

[12] Kateb, «Entretien avec Kateb Yacine, 1971 », in : *Yacine: Hommages*, Alger, Alger républicain, 1991, p. 69.

[13] Kateb, *Alger-Républicain*, 13 février 1951, *Minuit passé de douze heures : écrits journalistiques 1947-1989* (*Minuit*), Paris, Seuil, 1999, p. 104.

donne rien ! » [14] Pendant ce temps, sa femme Aicha, servante, est malmenée et par le Négrier et par le Mufti. Mohamed et ses compatriotes sont recrutés contre leur gré par l'armée coloniale, pour réprimer les campagnes indépendantistes à Saïgon et au Cambodge. Quand l'armée française n'a plus besoin d'eux, ils rentrent en Algérie, où ils font face au chômage, à la famine, au typhus.

L'exploitation survit à l'indépendance de 1962 : les anciens colons et les anciens sympathisants algériens de l'Algérie française deviennent les P.D.G. néo-coloniaux. L'un dit à Mohamed, qui l'accompagne en France à la recherche d'un travail, « Alors, Mohamed, / On retourne en France ? / C'est bon l'indépendance ? / Pauv'couillon, va ! / Allez, prends ma valise ! » (p. 268). Les thèmes de la pièce sont replacés dans un contexte actuel, lorsque les chômeurs et les exilés politiques algériens se déplacent en France à la recherche d'un travail et de la liberté-fraternité-égalité promise par la République. Ils errent, une valise abîmée constituant leur seul confort [15]. La seule activité que la société leur permet, c'est de s'occuper de tâches humiliantes : « On descend dans la mine », « On ramasse les ordures », « On remue la merde », « On patauge dans l'eau », « Et dans le sang des abattoirs » (p. 290). Ils endurent des accidents sans dédommagement, ils dorment dans des foyers minables et dictatoriaux, qui rappellent le logement féodal des plantations coloniales. Leur Gérant despotique tonne : « Pas de parents ! / Pas de réunions ! / Pas de politique ! / Pas de journaux algériens ! / Pas d'amicale ! / Pas d'assistante sociale ! / Interdit ! Interdit ! Interdit ! » (p. 319). Ces immigrés déplacés ne répondent pas ; ils n'ont pas la parole. Mohamed est attiré par les propositions de P.D.G. algériens, de retourner chez lui. Il accepte et, aussitôt, se retrouve sans abri : il vit sous des tonneaux de vin et de pétrole, source des richesses de ses patrons. Sa femme Aicha est obligée de « [faire] le trottoir et la drague », parce que la valise qu'a apportée son mari de France est vide (p. 301). Ces déplacements incessants n'ont mené à rien.

Résignés, ces émigrés passent d'une calamité à une autre comme s'ils étaient du bétail que l'on déplaçait. Le théâtre populaire katébien refuse l'optimisme insistant du théâtre de Brecht. Toutefois, son théâtre n'est point celui du laisser-aller, du laisser-faire. Kateb crée des images où les violences et les insultes deviennent l'objet d'une contemplation sans complaisance. Il montre comment Mohamed est victime d'ambiguïtés historiques et économiques, qu'il aurait pu retourner à son profit. Il ne dit pas que

[14] Kateb, *Mohamed prends ta valise*, in : *Boucherie de l'espérance : œuvres théâtrales*, Paris, Seuil, 1999.

[15] Dans le documentaire *Kateb Yacine: l'Amour et la Révolution* (Kamal Dehane, 1989), Kateb explique la signification de la valise éponyme : les immigrés se distinguaient nettement des autres voyageurs, puisqu'ils ne possédaient pas de vraies valises. Ils portaient leurs affaires dans des cartons ou des paquets.

Mohamed est voué à d'éternels malheurs, mais toutefois, il ne prescrit pas de solutions. Ainsi évite-t-il que son théâtre devienne un pamphlet didactique. Il provoque une prise de conscience de la part du spectateur, qui est invité à concevoir ses propres solutions.

Le théâtre katébien et les Verfremdungseffekte *brechtiens*

Kateb présente le sort poignant de l'immigré. Même si ses pièces peuvent être envisagées d'un point de vue pathétique et émouvant, elles peuvent tout autant solliciter la réflexion du spectateur. Brecht réclame l'application des *Verfremdungseffekte* – effets de distanciation – pour éviter au spectateur la participation émotionnelle qui, prévient-il, rend floue la compréhension des faits. Plutôt que de toucher et d'émouvoir le spectateur au moyen d'un style poétique, familier ou folklorique, il faut faire appel à sa raison [16].

Kateb utilise certains *Verfremdungseffekte*, surtout pour empêcher le nationalisme que pourrait engendrer un théâtre qui constitue, de la part des immigrés, une attaque contre l'ancienne colonie. Kateb ne fétichise pas l'immigration. Le chant de *l'Internationale* avec lequel la pièce se termine, situe l'oppression de l'immigré algérien dans le contexte mondial des ouvriers exploités, qui transcende les frontières entre l'ancien colon et l'ancien colonisé. Kateb jette des ponts entre les luttes anti-impérialistes algériennes et un immense réseau tricontinental, expliquant l'une par l'autre. Il souhaite détribaliser ses compatriotes, en leur ouvrant une perspective internationaliste sur le drame collectif des opprimés. Il conçoit le néologisme « Anafrasie » pour désigner *l'Afrique* et *l'Asie*, les deux continents symbolisés par *l'âne*, emblème de la pauvreté. Il écrit : « Le théâtre doit radicalement changer parce que l'homme d'aujourd'hui n'est plus celui d'hier. Il n'est plus l'homme d'un pays, d'un douar, d'une province, mais d'une planète » [17]. Lorsque Mohamed dispute sa terre au Français Ernest, un autre Mohamed dispute la sienne à Moché en territoire palestinien. Et Aicha, après avoir été tuée par une balle française durant la guerre d'indépendance, se relève ; elle est Vietnamienne (p. 235). Kateb élabore de brèves scènes qui présentent avec efficacité l'exploitation des défavorisés tout au long de l'histoire et tout autour du monde. Sa parole engagée se déplace d'une représentation de l'injustice à une autre, d'un pays à un autre. Ainsi crée-t-il une distance par rapport à une seule nation ou à un seul peuple.

Kateb imprime cet esprit internationaliste au niveau du contenu, et au niveau de l'expression de la pièce. Il emploie les éléments culturels traditionnels, qui ont pour effet à la fois de rapprocher le public maghrébin et d'éviter le nationalisme. Les photographies et les enregistrements de

[16] Brecht, « Conversation with Bert Brecht », *Brecht on Theatre*, pp. 14-17.
[17] Kateb, conversation enregistrée, Jacqueline Arnaud, *Le Cas de Kateb Yacine*, 2 volumes, Lille, Atelier national reproduction des thèses, Université de Lille III, 1982, p. 1014.

Mohamed prends ta valise au Fonds Kateb Yacine dévoilent clairement comment il valorise une poésie traditionnelle acoustique et visuelle [18]. Il incorpore les chants satiriques populaires et un humour qui s'appuie sur les jeux de mots et les aphorismes courants. Surtout, il utilise de nombreuses citations culturelles de la tradition kabyle, une minorité par ailleurs persécutée : danses, costumes, musique de flûte, de luth et de tambourin, claquement des mains, *haoufis* – chansons de la région kabyle de Tlemcen... En Algérie, comme les traditions orales sont encore vivantes, et puisque la proportion d'analphabètes est encore forte, l'appel à l'oralité est particulièrement efficace. Ainsi Kateb adresse son théâtre à ceux pour qui la culture ne devrait plus rester un luxe. Mais cette manifestation de couleurs, de chants ininterrompus, d'images visuelles, est loin d'être une glorification nativiste de l'héritage folklorique. L'aliénation du spectateur non-algérien par une telle affirmation trahirait l'esprit internationaliste katébien. Donc, « un accord de guitare nous transporte en Algérie, un autre nous ramène au foyer des émigrés », comme remarque un journaliste qui assiste à la pièce [19]. L'inclusion d'une référence textuelle ou culturelle aux traditions indigènes est interrompue par des références aux autres cultures, empêchant ainsi l'identification avec une seule culture à l'exclusion des autres, et encourageant une réflexion sur la situation internationale de l'opprimé.

Kateb crée une distance entre d'une part le débit des chansons et de la diction traditionnelles, de l'autre, leur contenu militant. Un exemple suffit à montrer cette discordance provocatrice. Le Sergent français tâche de recruter les soldats colonisés pour la guerre coloniale en Indochine. Il chantonne, « Engage-toi pour l'Indochine, / […] / Tu bouff'ras à la cantine / Apéritif et mandarines ! / Engage-toi pour l'Indochine ! » (p. 240). Sartre élucide la signification d'un tel effet brechtien de distanciation :

> *nous [devons] prendre un langage dans lequel les mots sont les mots de tout le monde, mais […] nous devons utiliser ces mots avec un rythme, une signification et une distance tels qu'avec eux, nous [constituons] un ensemble qui n'est plus alors du tout le quotidien et le naturel* [20].

La tension dans le théâtre katébien entre la forme rythmique familière, allègre et anodine de la poésie traditionnelle, et son contenu insolent, évite la familiarité et l'aspect prescrit, ce qui pourrait amener les spectateurs à réfléchir aux injustices perpétrées, suggérées par les paroles.

Cependant, le concept des *Verfremdungseffekte* est, en soi, plutôt critiquable. Chaque spectateur est censé « réfléchir ». Cela présume une perte de conscience de la part du public, car il présuppose qu'une pièce peut susciter chez le public une réaction univoque et idéologique. Mais tout

[18] L'Institut Mémoire de l'Édition Contemporaine, Paris.
[19] Daniel Mitrani, « Mohamed prends ta valise », *L'Unité, Hebdomadaire socialiste*, 3 mars 1972.
[20] Sartre, « Le Style dramatique », *Un Théâtre de situations*, p. 43.

spectateur doit forcément posséder sa *propre* capacité de raisonner quand il veut. Kateb intègre certains *Verfremdungseffekte* dans son théâtre, tels que l'internationalisme, et le contraste entre le contenu politique et la forme poétique des dialogues. Mais il se déplace par rapport à une seule dramaturgie systématique, afin de générer un théâtre qui se détache de tout modèle prescrit.

Le Théâtre katébien et le déplacement du héros

La parole katébienne se déplace constamment d'une situation, d'une nation, d'une culture à une autre, pour multiplier les herméneutiques possibles par le spectateur. Kateb veut faire entendre dans son théâtre non la voix d'une nation ou d'un personnage individuel, mais celle de la collectivité hétérogène et internationale des opprimés. En ce sens, son théâtre engagé se rapproche de celui de Brecht et de Sartre. Dans « Forger des mythes », Sartre écrit :

> *Il faut remplacer l'étude des conflits de caractères par la représentation de conflits de droits. Il n'était pas question d'opposition de caractères entre un stalinien et un trotskiste ; ce n'était pas par leurs caractères que se heurtaient en 1933 un anti-nazi et un SS* (p. 62).

Au lieu de présenter des caractères individuels, il faut les précipiter dans une situation qui souligne leur position sociale. Kateb évite le lyrisme personnel. Il affirme qu'il n'y a qu'« un seul héros, le peuple » [21]. Mohamed n'est pas un héros dramatique dans le sens classique. Il joue à la fois l'esclave colonisé, le recruté involontaire, le chômeur, l'immigré, l'exilé… Son aventure n'est pas celle d'une personne mais celle de l'homme ordinaire, des peuples dominés de tous les pays.

Kateb souhaite déplacer, ou plutôt effacer, non seulement la parole transcendante d'une nation ou d'un héros individuel et individualiste, mais aussi sa propre parole d'auteur. La collectivité est reflétée dans les thèmes de la pièce, ainsi que dans sa création matérielle. Kateb prend modèle pour sa troupe sur le théâtre collectif de Federico García Lorca, la *Barraca* [22]. La jeune troupe « le Théâtre de la Mer » est collectivement responsable de tous les stades de la recherche et de la création des pièces. Kateb explique : « Je lançais des idées et nous élaborions le texte ensemble, phrase par phrase, dans une langue parlée » [23]. Son théâtre populaire est créé pour le peuple, et par le peuple. Il dit, «Être en face du papier, c'est une chose ; mais c'est autre chose d'être au milieu d'un groupe auquel on ne peut pas imposer, auquel on peut seulement proposer une base de travail » [24]. Il remet en cause

[21] Kateb, « Pour un fellah inconnu », *Minuit*, p. 337.
[22] Voir Kateb, « Un fantôme andalou sur les murs de Madrid », *Minuit*, p. 114.
[23] Kateb, « L'Algérie tout entière dans le taxi », *Boxeur*, p. 72.
[24] Mitrani, « Mohamed prends ta valise ».

la conception de l'écrivain scénique. Les voix qui émanent de *Mohamed* constituent une polyphonie démocratique [25].

Les spectateurs peuvent aussi participer à cette collaboration créatrice. Sartre fait remarquer : « Tandis que dans un film, nous avons affaire à des acteurs et à une action en conserve, le théâtre est un événement vrai, du *hot jam session*, un événement quotidien et unique » [26]. Kateb profite du caractère unique de chaque représentation, pour intégrer les expériences immédiates de chaque public. La troupe modifie des éléments de la narration en fonction des histoires qu'on lui raconte pendant la tournée. D'ailleurs, Kateb facilite le contact direct spectateur-acteur, le public pouvant à tout moment interrompre le jeu pour instaurer le débat sur un point précis de l'acte ou de la pièce. Les scènes résultent d'un va-et-vient entre l'imaginaire du spectacle et la réalité vécue des publics successifs. En déplaçant sa parole d'auteur dramatique pour permettre une création collective implicant la troupe et le public, Kateb multiplie les agents influant sur la genèse de la pièce.

La diégèse déplacée

Dans *Mohamed prends ta valise*, la prolifération de thèmes, de lieux, de personnages, d'influences créatives, mène à une forme éclectique et ouverte. La forme de la narration katébienne s'aligne sur le théâtre épique de Brecht, même si celui-ci préfère que ses scènes mènent à une conclusion décisive socialiste. Brecht explique que l'éclectisme non-linéaire de son théâtre épique est nécessaire pour représenter la complexité des systèmes sociaux, économiques et politiques. Pour cette raison, le théâtre épique comprend un montage de scènes :

> *Le pétrole ne correspond pas à l'unité des cinq actes, les catastrophes d'aujourd'hui n'avancent pas en ligne droite, mais en crises cycliques. […] Le graphique des actions humaines se complique par les actions interrompues, le destin n'est plus la seule puissance cohérente, plutôt, il y a des champs de force qui irradient dans des directions opposées* [27].

Dans *Mohamed prends ta valise*, plusieurs choses imposent à la pièce un parcours dédaléen et un rythme saccadé : l'action suspendue, les thèmes elliptiques, l'enchaînement des événements historiques et des visions poétiques, le traitement libre du temps et de l'espace, qui arpentent comme

[25] Paradoxalement, le phénomène remarquable de ce théâtre populaire collectif disparut après la mort de Kateb. Malgré la répartition de tout travail, la troupe ne survit pas sans l'énergie et l'enthousiasme essentiels de l'auteur.

[26] Sartre, « Théâtre et cinéma », *Un Théâtre de situations*, p. 93.

[27] « Petroleum resists the five-act form ; today's catastrophes do not progress in a straight line but in cyclical crises ; the « heroes » change with the different phases, are interchangeable, etc. ; the graph of people's actions is complicated by abortive actions ; fate is no longer a single coherent power ; rather there are fields of force which can be seen radiating in opposite directions. » Brecht, « A Dialogue about Acting », *Brecht on Theatre*, p. 30.

dans un labyrinthe entre l'Algérie et les territoires palestiniens, le Vietnam et la Russie, l'époque de l'esclavage et le présent de l'immigré... « Dans toutes mes œuvres le temps et l'espace sont traités librement », dit Kateb [28]. L'unité de l'action cohérente du théâtre classique cède la place à une succession burlesque d'une trentaine de séquences rapides autonomes, chacune commentant les conditions de l'injustice.

Kateb remarque, «Si on veut faire une Révolution, l'écrivain doit non pas s'exprimer lui, mais aider les autres à s'exprimer » [29]. Il suscite la participation libre, autonome et subjective du public. Le spectateur est censé élaborer ses propres synthèses, faire ses propres liens entre les éléments de la fresque schématique fragmentée. Par ailleurs, selon Sartre, les conditions uniques du théâtre participent de ce libre choix du spectateur. Alors qu'au cinéma la vision est guidée par l'œil de la caméra ou que dans un roman le lecteur voit par les yeux du narrateur, au théâtre le regard du spectateur est plutôt autonome. [30] Devant cette succession cubiste d'images et de symboles éclectiques, le spectateur peut s'engager et accorder par elle une vision cohérente d'espoir.

* * *

Avec *Mohamed prends ta valise*, Kateb fait entendre la parole de la population mondiale des personnes déplacées. Edward Saïd prévient l'artiste du danger de romancer le déplacement de l'exilé ou de l'émigré :

> *N'est-il pas vrai que les visions littéraires – et d'ailleurs religieuses – de l'exil masquent ce qui est vraiment atroce : que l'exil est irrémédiablement profane et intolérablement historique, qu'il est causé par l'homme et pour l'homme, et que, comme la mort mais sans son merci définitif, il arrache des millions de personnes à leur tradition, leur famille, leur géographie ?* [31].

Kateb place son théâtre dans un contexte historique pour révéler que les mutilations subies par les ouvriers immigrés ou les exilés politiques ou religieux s'expliquent par les actions des hommes. Mais ce portrait historique et social ne trahit pas la douleur et l'inexplicable des circonstances désespérées de l'immigré. Tout en expliquant l'humiliation de l'opprimé, le

[28] Kateb, « Toujours la ruée vers l'or », *Boxeur*, p. 131.
[29] Kateb, *El Moudjadid*, cité par Jacqueline Arnaud, « Kateb Yacine et le théâtre politique sur le sol algérien », p. 147.
[30] Sartre, « Théâtre épique et théâtre dramatique », *Un Théâtre de situations*, p. 143.
[31] « Is it not true that the views of exile in literature and, moreover, in religion obscure what is truly horrendous: that exile is irremediably secular and unbearably historical; that it is produced by human beings for other human beings; and that, like death but without death's ultimate mercy, it has torn millions of people from the nourishment of tradition, family, and geography? » Edward W. Said, 'Reflections on Exile', *Reflections on Exile and Other Literary and Cultural Essays*, London, Granta, 2001, p. 174.

théâtre de Kateb ne la rend point plus acceptable. Saïd soutient que les expériences de l'exilé ne sont guère représentables : « Ne sont-elles pas manifestement et presque à dessein irrécupérables ? »[32] Constamment déplacés, jamais écoutés, toujours privés de dignité et d'identité stable et reconnaissable, les immigrés exploités vivent une vie dont le cours est incohérent. Pour laisser entendre la parole de ces personnes déplacées, Kateb déplace sa propre parole par rapport aux modèles reçus du théâtre engagé. Il transcende l'opposition binaire simpliste qu'établit Brecht, entre la tragédie et l'espoir, le volontarisme et le déterminisme, le changement et la stase. Les gestes, les images, les scènes éclatées fragmentées de *Mohamed prends ta valise*, ne proposent aucune conclusion définitive sur la condition de l'immigré. Un tel objectif dénigrerait le statut de l'expérience historique.

Kateb refuse d'enfermer sa parole dans un quelconque système. Le tour de parole dans son théâtre populaire se déplace perpétuellement entre acteurs, personnages, pays, époques, cultures, spectateurs. Les thèmes et la forme éclectiques, divers et ouverts, ainsi que l'utilisation de la collaboration de la troupe, intègrent les acteurs et les spectateurs dans la création et la réception libres de la pièce. Ce créole générique et stylistique se déplace entre l'épique, le tragique, le satirique, le poétique, le prosaïque, le littéraire, le folklorique, l'historique, le politique… Kateb insiste, « Il faut en finir avec les genres, les frontières, les cadres si finement poussiéreux où le vieil art se morfond. »[33] Aucun modèle préétabli ne dicte la forme éclatée de son théâtre. Les caricatures non-séquentielles et subjectives dessinent comme une révolte contre la totalisation et la sacralisation de toute doctrine dominante : religieuse, politique, économique ou esthétique. Ce contre-discours déplacé, décentré, anti-systématique, exprime une volonté de renouvellement théâtral et politique permanent. A travers un vrai théâtre populaire – sans intellectualisme et pourtant sans démagogie – Kateb instaure et défend une culture, une parole en liberté, pour les soumis sans parole, sans droits, sans possessions, sans valise.

Bibliographie

Arnaud, Jacqueline. 1982. *Recherches sur la littérature maghrébine d'expression française. Le cas de Kateb Yacine.*, 2 volumes. Lille, Atelier national de reproduction des thèses, Université de Lille III.

Arnaud, Jacqueline. 1982. « Kateb Yacine et le théâtre politique sur le sol algérien », in *Peuples méditerranéens*, Paris, n° 19.

Brecht, Bertolt. 1964. *Brecht on Theatre*, édité et traduit par John Willett. London, Methuen.

[32] « Are they not manifestly and almost by design irrecoverable? » (p. 176).

[33] Kateb, « Interview sur la tragédie », *L'Action* (Tunis), n° 146, 28 avril 1958.

Kateb Yacine. 1994. *Le Poète comme un boxeur : Entretiens 1958-1989.* Paris, Le Seuil.

Kateb Yacine. 1999. *Boucherie de l'espérance : œuvres théâtrales*. Paris, Seuil.

Kateb Yacine. 1999. *Minuit passé de douze heures : écrits journalistiques 1947-1989.* Paris, Le Seuil.

Sartre, Jean-Paul. 1992. *Un Théâtre de situations*. Textes rassemblés par Michel Contat et Michel Rybalka. Paris, Gallimard.

Silverman, Maxim. 1992. *Deconstructing the Nation: Immigration, Racism and Citizenship in Modern France*. London, New York, Routledge.

Said, Edward W.. 2001. *Reflections on Exile and Other Literary and Cultural Essays*. London, Granta.

Le réalisme magique dans la littérature maghrébine : quelques exemples

Stella ANNANI,
Stockholm

La présence du réalisme magique dans la littérature maghrébine est un domaine de recherche qui n'a pratiquement pas été exploré jusqu'ici. Serait-ce que les modèles français, à défaut de littérature autochtone, sont introuvables à ce sujet ? Pourtant, il semble bien que la théorisation sur le réalisme magique peut contribuer à une approche fructueuse de la littérature maghrébine. Notre objectif est ici de le démontrer. L'article est divisé en deux parties : la première donne une présentation de quelques aspects théoriques en vue d'essayer de mieux comprendre le concept de réalisme magique, la deuxième sera consacrée à quelques exemples tirés de *L'Honneur de la tribu* de Rachid Mimouni et de *La Nuit sacrée* de Tahar Ben Jelloun [1].

Aspects théoriques

Le terme « réalisme magique » (*Magischer Realismus*) a été lancé par le critique d'art Franz Roh en 1925 à propos du post-expressionnisme[2]. Dans le domaine littéraire le concept est surtout associé au roman tel qu'il s'est développé en Amérique latine et aux Caraïbes à partir des années 1940 et tout spécialement au « boom » du roman en Amérique latine à la fin des années 1950 et au début des années 1960. Le réalisme magique s'est développé depuis dans d'autres pays comme l'Inde, le Nigeria et même au Canada, même si ce dernier n'appartient pas au Tiers-Monde, ce qui

[1] Pour plus de détails, voir Annani 2003.

[2] Le terme de réalisme magique a été introduit en français par l'Italien Massimo Bontempelli en 1927 (Weisgerber 1982, p. 33). Il est employé ici comme synonyme de « réalisme merveilleux ».

auparavant avait été vu comme un critère plus ou moins obligatoire d'appartenance à ce genre. Le problème pour la critique littéraire a été de distinguer le réalisme magique en tant que genre d'autres genres comme le baroque et le fantastique (Slemon 1988, p. 9).

Jean Weisgerber (1982) fait le tour de la question dans son article « Le réalisme magique : la locution et le concept ». Selon lui, il y a quatre littératures autochtones pour lesquels il convient de parler de réalisme magique : la littérature allemande, la littérature italienne, la littérature flamande et celle de l'Amérique latine. Il distingue deux branches différentes, celle la littérature européenne, apparentée au fantastique, et celle de la littérature sud-américaine, qui correspond plus ou moins au 'real maravilloso' – terme lancé par le Cubain Alejo Carpentier en 1948.

Certains critiques, comme Amaryll Beatrice Chanady, préfèrent classer le fantastique et le réalisme magique comme des modes, puisqu'on peut les trouver dans la plupart des types de fiction en prose, plutôt que de les considérer comme des genres (ou sous-genres). Selon Chanady, le réalisme magique ne réfère pas à un mouvement ou à une école qui serait caractérisée par une cohérence ou par des limitations historique et géographique. Le terme 'magique' réfère au fait que la perspective explicite, c'est-à-dire celle présentée par le texte, n'est pas acceptée par l'auteur, qui a une autre vision du monde, c'est-à-dire moderne et cultivée. La grande différence entre les deux modes, celui du fantastique et celui du réalisme magique, est, selon Chanady, à voir dans la manière dont le monde irrationnel ou surnaturel est perçu par le narrateur. Dans le fantastique, le monde surnaturel est présenté comme antinomique par rapport à la réalité, alors que dans le réalisme magique,

> *le surnaturel n'est pas présenté comme problématique. Bien que le lecteur cultivé considère le rationnel et l'irrationnel comme deux visions du monde conflictuelles, il ne réagit pas face au surnaturel dans le texte comme si celui-ci était antinomique par rapport à notre vision conventionnelle de la réalité, puisqu'il est intégré dans les normes de perception du narrateur et des personnages dans le monde fictionnel* (Chanady 1985, p. 23 ; notre trad.).

Des critiques comme Jean-Pierre Durix (1998) et Brenda Cooper (1998) préfèrent, au contraire, réserver le terme de réalisme magique pour la littérature postcoloniale. Durix écrit que dans les années 1960, on voit l'émergence, dans les pays anciennement colonisés, de plusieurs écoles littéraires combinant un réalisme traditionnel avec des éléments magiques ou surnaturels. Une de ces « écoles » est celle centrée autour de Wole Soyinka et de la manière dont il utilise le mythe dans sa pièce de théâtre, *La Danse de la forêt*, parue en 1963 ; une autre est celle du « boom » sud-américain (Durix 1998, p. 102).

Tout comme Chanady, Durix préfère ne pas utiliser le terme « réalisme magique » pour la littérature fantastique. Selon lui, le fantastique est plutôt une protestation individualiste, et n'a pas une fonction sociale dans la même

mesure que le réalisme magique des littératures postcoloniales. Une autre différence est que le fantastique s'oppose à la tyrannie du soi-disant factuel, alors que dans les littératures postcoloniales le but est surtout d'incorporer des valeurs traditionnelles et des croyances indigènes dans la perception de l'homme moderne (Durix 1998, p. 81).

> *Ce que de nombreuses œuvres de 'réalisme magique' ont en commun est ce mélange de 'fantasy' et une préoccupation claire de la référence, de l'allégorie historique et de la protestation sociale. Ces romans évoquent souvent le procès de libération des communautés opprimées. La portée de ces livres transcende largement le destin individuel de quelques personnages dans le but de constituer une re-narration de toute une nation pendant plusieurs décennies. La définition proposée exclut des œuvres plus 'intimistes' comme celles de Borges, dont l'écriture a des similarités avec la littérature fantastique* (Durix 1998, p. 116 ; notre trad.).

Pourtant, Durix reconnaît l'impact de la littérature européenne. Il serait faux de croire que des auteurs comme Rushdie et García Márquez se basent essentiellement sur un folklore autochtone et sur l'oralité. Il s'agit d'une pratique hautement littéraire et intertextuelle. En fait, ces écrivains ont dans une large mesure leur ancrage dans la culture européenne, empruntant à Rabelais, au postmodernisme et au surréalisme (Durix 1998, p. 131).

Selon Cooper (1998, p. 15-16), le réalisme magique est né d'une situation de transition et d'ambiguïté, où un capitalisme bourgeonnant s'est mêlé à des modes pré-capitalistes et postcoloniales, donnant naissance à une culture créole. Bien que le chercheur souligne le danger de lier d'une manière trop mécanique des conditions socio-économiques et la naissance de formes culturelles, il lui semble néanmoins indéniable que le réalisme magique soit directement lié à la manière dont ces sociétés du Tiers-Monde ont subi la rencontre avec le capitalisme, la technologie et l'éducation occidentale. Les routes et les chemins de fer ont été placés là où on avait besoin de transporter des matériaux bruts ; ailleurs les terres sont restées isolées et les habitants ont été moins affectés par les changements. De nombreuses familles ont été divisées de l'intérieur entre les membres éduqués à l'occidentale et ceux qui ont continué à vivre d'une manière traditionnelle.

Un élément important à prendre en compte dans l'analyse du réalisme magique est le point de vue de l'auteur. « La distance entre le point de vue du paysan et celui de l'auteur est un espace critique où les négociations entre magie et réalisme ont lieu » (Cooper 1998, p. 33 ; notre trad.). Bien qu'il ne soit pas possible, ni approprié, écrit Cooper, pour l'auteur de représenter sans distance les visions pré-scientifiques du monde qu'ont certains des personnages, il doit en même temps donner une certaine dignité à la magie pour que celle-ci puisse agir. « Cette dignité peut seulement se développer s'il y a une absence de paternalisme, qui à son tour dépend d'une croyance authentique et d'un respect pour les croyances représentées » (Cooper 1998, p. 33 ; notre trad.). Ceci constitue un paradoxe car, en même temps qu'ils célèbrent la soi-disant authenticité de la superstition, il y a une tension avec

le presque inévitable scepticisme des écrivains scolarisés à l'occidentale qui assument une distance ironique vis-à-vis du manque de compréhension scientifique de certains de leurs personnages (Cooper 1998, p. 33).

Cooper ne pense pas comme James Higgens (1990, cité par Cooper) que le réalisme magique de García Márquez soit contrebalancé par un ton ironique qui détruirait la légende qui est racontée. Selon Cooper :

> *[l]a légende, le monde supposé authentique des superstitions, n'est pas le réalisme magique, lequel est contrebalancé ou contrasté par l'ironie et l'irrévérence. Le réalisme magique est né précisément de cet embrassement périlleux et fragile entre les croyances superstitieuses et la distance ironique* (Cooper 1998, p. 34 ; notre trad.).

On voit à travers les mots de Cooper une certaine distance aussi par rapport à Chanady (1985, p. 121), qui parle de 'la réticence de l'auteur', terme qui est relatif, référant à l'absence d'intrusions et de manipulations manifestes de l'auteur.

Quelques exemples

Quand on lit *L'Honneur de la tribu* de Rachid Mimouni, il est clair que le roman entretient une relation intertextuelle avec *Cent ans de solitude* de Garcia Marquez au niveau du contenu. Pourtant, il n'y a pas vraiment lieu de parler de réalisme magique dans le cas du livre de Mimouni (à la différence de *La Nuit sacrée* de Ben Jelloun), bien qu'il entretienne une relation architextuelle avec ce genre. Nous tenterons de montrer pourquoi.

Tout comme dans *L'Honneur de la tribu*, il s'agit dans *Cent ans de solitude* de la vie dans un village au bout du monde pour ainsi dire. L'espace temporel est à peu près le même dans les deux livres puisque dans *L'Honneur de la tribu* il est question d'une histoire qui dure un peu plus de cent trente ans. Dans le livre de García Márquez, le temps est un peu plus incertain. Le titre parle de cent ans, mais en fait il s'agit de la vie de quatre générations (la cinquième génération est entamée, mais l'enfant meurt lorsqu'il est encore nouveau-né), tout comme dans l'allégorie de Mimouni (Hassan, Slimane, Omar et le juge). Les deux livres ont de plus en commun leur sujet : il s'agit de la rencontre entre tradition et modernité, où la modernité vient du dehors – imposée d'une manière brutale, coloniale ou néo-coloniale.

Au centre du livre de García Márquez se trouve la famille des Buendía. La taille des mâles de la famille, ainsi que le sexe monumental de certains d'entre eux, font penser à la famille de géants dans *L'Honneur de la tribu*. Le thème de l'inceste se retrouve aussi dans les deux romans. Les Buendías ont aussi en commun avec les descendants de Hassan d'être des individus extravagants et passionnels.

Le personnage qu'il convient tout particulièrement de mettre sous la loupe, dans la comparaison des deux romans en question, est celui du saltimbanque Melquíades, qui a plusieurs points communs avec le saltimbanque de *L'Honneur de la tribu*, mais qui est en même temps très différent de ce dernier sur plusieurs points. Melquíades, qui est un personnage très sympathique, devient un proche ami de la famille des Buendías, et c'est lui qui avec sa troupe introduit la modernité dans le village et le fait évoluer ; il apporte dans le village les tapis volants, la glace, le premier dentier et d'autres nouveautés que les villageois considèrent comme magiques puisqu'elles leur sont inconnues. Manière de déstabiliser la dichotomie magie/factuel, puisque nous avons tendance à considérer comme magique ce qui nous semble invraisemblable puisque jusqu'ici inconnu. En même temps qu'il a voyagé autour du monde et qu'il a découvert la science et la modernité, il est resté en contact avec le monde spirituel et magique. Il écrit le destin des Buendías sur un parchemin, déchiffrable seulement après les cent ans de solitude de la famille, lorsqu'elle est sur le point de succomber pour toujours.

Le saltimbanque de *L'Honneur de la tribu* est un tout autre personnage. L'attitude qu'il a envers les villageois est celle du dédain et de l'ironie. Au lieu d'apporter aux villageois la connaissance et l'ouverture d'esprit, il les menace et les tourne en dérision :

> *Jamais vous ne pourrez m'atteindre. Mon ours et une diabolique immunité me protègent. Sauvez-vous, sinon je lance sur vous mon émouchet qui viendra vous arracher les yeux. [...] Oui, brave gens venus ici pour vous distraire, sur un signe de moi, il va prendre son vol avant de fondre sur sa proie. Souvenez-vous que la victoire appartient souvent au plus déterminé, non au plus fort. Je sais que mes paroles ne peuvent pénétrer vos consciences obscurcies* (Mimouni 1989, p. 75).

Tout comme la prédiction de Melquíades, celle du saltimbanque de *L'Honneur de la tribu* se révèlera juste. Cependant la prédiction de ce dernier n'est pas basée sur un pouvoir magique comme l'est celle de Melquíades, en tout cas en partie, mais sur une clairvoyance émanant de la raison et de l'expérience. Lorsque son ours a vaincu Slimane sans qu'aucun des villageois soit venu à son secours, le saltimbanque constate :

> *Vous devez savoir que vos malheurs viennent de commencer. Le fils [Omar] a vu son père rouler dans la poussière sans qu'aucun d'entre vous osât lui porter secours. Il ne l'oubliera pas* (Mimouni 1989, p. 82).

Que la prédiction du saltimbanque ne soit pas basée sur un pouvoir surnaturel se trouve confirmé par l'attitude de celui-ci vis-à-vis de la magie et de la superstition :

> *Je sais que vous n'êtes que d'humbles paysans uniquement préoccupés d'assurer une subsistance quotidienne qu'il vous faut obtenir d'une terre ingrate, comme je sais sur vous bien d'autres choses encore, ce qu'ont connu vos ancêtres d'adversité pour se résoudre à quitter la vallée des tulipes et de l'abondance et venir se réfugier en ces sommets protecteurs mais stériles, qu'en leur retranchement il leur a fallu troquer l'espoir pour la résignation, le cheval pour*

> *l'âne, la brebis pour la chèvre, l'écrit pour l'oral, la connaissance pour la superstition, la science pour la magie* (Mimouni 1989, p. 80).

Passons au thème de l'inceste qui figure dans les deux romans. On peut dire que, chez García Márquez, l'inceste est le résultat de la passion incontrôlable, du reniement de l'Histoire et du manque de solidarité, ainsi que de la quête d'une femme-mère-source dans une société aliénée, où la rencontre entre deux mondes s'est faite d'une manière trop brutale et déséquilibrée. Chez Mimouni, il y a des parallèles.

Le thème de l'inceste peut être éclairé davantage si on le met en relation avec la vision du monde ou l'idéologie qui ressort du réalisme magique. Selon Cooper, les auteurs de ces romans ont des points communs qu'il convient de noter. Ces intellectuels sont des urbains et des cosmopolites, chez lesquels est en particulier notable une ambiguïté vis-à-vis du nationalisme, de la culture nationale et de l'appel à la libération nationale (Cooper 1998, p. 18-20). Pour Timothy Brennan (1989, p. 35, cité par Cooper 1998, p. 20), le silence de ces cosmopolites vis-à-vis de la question de la libération nationale est symptomatique de leur choix de l'hybride. Même s'ils ne partagent pas les mêmes positions politiques, ils partagent ce goût pour l'hybride, qui est au cœur même du réalisme magique aussi bien dans son idéologie que dans ses techniques.

Cooper (1998, p. 29) écrit que les auteurs postcoloniaux d'œuvres de réalisme magique ont recours dans une grande mesure aux techniques narratives associées au postmodernisme, c'est-à-dire le pastiche, la parodie, l'ironie et l'intertextualité. L'inceste représente l'antipode de l'hybride ; c'est une manière stérile de se replier sur soi dans un monde en changement. Mais alors que l'inceste dans *Cent ans de solitude* est la dernière pierre de touche à la perte des Buendías, donnant naissance à un enfant-monstre, il est chez Mimouni une union donnant naissance au héros du roman, le juge. Ceci est symptomatique car ce ne sont pas les descendants de Hassan qui sont les plus coupables. Il s'agit plutôt d'une famille d'élite. Les villageois ont plus ou moins le sort qu'ils ont mérité à cause de leur superstition et de leur lâcheté.

On lit souvent (voir par exemple Culler 1975) que le roman postmoderne mettrait en cause l'idée du contrat générique. Aussi est-il particulièrement intéressant de constater que le contrat générique est évoqué dès la première page du roman – sur un mode ironique :

> *Comme il ne s'agit pas d'un conte, il n'est pas nécessaire d'attendre la nuit pour raconter de crainte que nos enfants ne naissent chauves. Tu vas m'écouter sans comprendre ce que je dis. Notre langue est tombée en désuétude, et nous ne sommes plus que quelques survivants à en user. Elle disparaîtra avec nous. Ainsi s'engloutira notre passé, et le souvenir des pères de nos pères. Plus personne ne saura ce qu'aura été, depuis plus d'un siècle et demi, l'existence des habitants de ce village* (Mimouni 1989, p. 11).

Peut-être est-ce là une manière typiquement traditionnelle de commencer un conte ou une légende pour accréditer son récit. La formule est d'ailleurs pratiquement la même dans le livre, paru quatre ans plus tôt, de Tahar Ben Jelloun (1985), *La Nuit sacrée* :

> *Je savais qu'en disparaissant, je laissais derrière moi de quoi alimenter les contes les plus extravagants. Mais comme ma vie n'est pas un conte, j'ai tenu à rétablir les faits et à vous livrer le secret gardé sous une pierre noire dans une maison aux murs hauts au fond d'une ruelle fermée par sept portes* (Ben Jelloun 1985, p. 6-7).

Est ici évoqué le triste sort de la culture orale et l'histoire de ceux qui sont marginalisés au point de ne pas avoir de place dans l'Histoire officielle. Tout comme chez García Márquez, la vie des personnages principaux de *L'Honneur de la tribu* risque de tomber dans l'oubli. Mais il y a des différences notables entre les deux citations. La première, tirée de *L'Honneur de la tribu*, est nettement plus ironique que la deuxième. Chez Mimouni, il y a tout de suite un clin d'œil de l'auteur adressé au lecteur, le narrateur étant discrédité dès qu'il ouvre la bouche. Comment prendre au sérieux quelqu'un qui est superstitieux au point de croire que les enfants vont naître chauves à cause d'un conte raconté avant la tombée de la nuit ? Une certaine sympathie est néanmoins créée chez le lecteur vis-à-vis de ce pauvre vieillard que l'on ne peut s'empêcher de plaindre – d'en haut pour ainsi dire. En plus, il semble drôle, ce vieillard, et il pourra peut-être nous distraire avec ses histoires.

Dans *The Rhetoric of fiction*, Wayne Booth (1991, p. 274) fait une distinction importante entre le narrateur fiable (*reliable narrator*) et celui auquel on ne peut pas se fier (*unreliable narrator*). Dans le cas du deuxième type, comme dans *L'Honneur de la tribu*, l'ironie est «une communion secrète de l'auteur et du lecteur derrière le dos du narrateur » (*Ibid.*, p. 300 ; notre trad.). Selon Booth, l'ironie est toujours un mécanisme à la fois d'inclusion et d'exclusion, où ceux qui sont inclus ont la capacité/l'information nécessaire pour saisir l'ironie. Une partie de la satisfaction ressentie est la sensation de savoir que d'autres sont exclus (*Ibid.*, p. 304).

Chez Ben Jelloun, l'effet obtenu est assez différent. Le contrat générique évoqué est, tout comme chez Mimouni, renversé. Il s'agit bien sûr d'un conte ou d'un monde contique puisqu'on y parle de « secret gardé sous une pierre noire dans une maison aux murs hauts au fond d'une ruelle fermée par sept portes ». Le nombre 'sept' donne tout de suite des associations avec la bible ou le conte. Mais le narrateur (qui est une narratrice) n'est pas tourné en dérision. Nous n'associons pas aux superstitions mais au monde magique et ensorcelant dans lequel nous avons hâte d'entrer – pour être dépaysé mais peut-être aussi pour en apprendre plus sur un monde régi par le spirituel. Cette différence est notable, car nous n'entrons pas dans *L'Honneur de la tribu*, comme dans *La Nuit sacrée* et dans *Cent ans de solitude*, dans un

univers magique ou spirituel, mais dans le cœur même du retardement et de la superstition.

* * *

Résumons. La présentation de quelques manières différentes de comprendre à quoi réfère le terme 'réalisme magique' dans un contexte littéraire a d'abord souligné la différence notée entre le fantastique et le réalisme magique. Bien que l'étude de Chanady (1985) constitue le point de départ, nous nous joignons cependant à Durix (1998) et Weisgerber (1982) pour souligner la dimension sociale du réalisme magique par rapport au fantastique. Ce que Chanady appelle « la réticence de l'auteur » est nécessaire pour qu'il y ait réalisme magique, mais il faut aussi prendre en compte la position ambiguë du premier, comme le souligne Cooper (1998). L'antinomie ne serait donc pas aussi résolue que le voulait Chanady.

Dans l'analyse intertextuelle, plusieurs convergences ont été présentées entre *Cent ans de solitude* et *L'Honneur de la tribu*, au niveau des personnages et des thèmes. Le côté allégorique et la critique sociale, que Durix relevait comme les critères essentiels dans la définition du réalisme magique, se retrouvent aussi dans les deux romans. Pourtant, il n'y a pas lieu de parler de réalisme magique dans le cas de *L'Honneur de la tribu*, car il n'y a pas de la part de l'auteur le respect nécessaire dans la présentation de cette autre vision du monde, représentée par le narrateur. A travers l'ironie, c'est au contraire le paternalisme qui prédomine.

Bibliographie

Annani, Stella. 2003. *À la recherche d'El Djezaïr. Postmodernisme et postcolonialisme dans deux romans algériens :* L'Amour, la fantasia *et* L'Honneur de la tribu. Thèse de doctorat. Département de français et d'italien. Université de Stockholm, Cahiers de la recherche, n° 19.

Ben Jelloun, Tahar. 1985. *La Nuit sacrée.* Paris, Le Seuil.

Booth, Wayne. 1991 (1961). *The Rhetoric of Fiction*. London, Penguin Books.

Brennan, Timothy. 1989. *Salman Rushdie and the Thirld World : Myths of the Nation.* London, Macmillan.

Chanady, *Amaryll Beatrice. 1985. Magic Realism and the Fantastic : Resolved versus Unresolved Antinomy*. New York, London, Garland Publishing.

Cooper, Brenda. 1998. *Magical Realism in West African Fiction.* London, Routledge.

Culler, Jonathan. 1975. « Towards a Theory of Non-Genre Literature » in *Surfiction*. Ed. R. Federman. Chicago, The Swallow Press INC, p. 255-262.

Durix, Jean-Pierre. 1998. *Mimesis, Genres and Postcolonial Discourse : Deconstructing Magic Realism*. New York, St. Martin's Press.

García Márquez, Gabriel. 1968 (1967). *Cent ans de solitude*. Trad. Claude & Carmen Durand. Paris, Le Seuil.

Higgens, James. 1990. « Gabriel Garcia Marquez : Cien Anos De Soledad » in *Landmarks in Modern Latin American Fiction*. Ed. p. Swanson. London, New York, Routledge.

Mimouni, Rachid. 1989. *L'Honneur de la tribu*. Paris, Robert Laffont.

Slemon, Stephen. 1988. « Magical Realism as Postcolonial Discourse » in *Canadian Literature* 116, printemps, p. 9-28.

Weisgerber, Jean. 1982. « Le Réalisme magique : la locution et le concept » in *Rivista di Letterature moderne e comparate*. vol. XXXV. Fasc. 1, janvier-mars, p. 27-53.

Dire en éclats.
L'Étoile d'Alger et *Aigle* d'Aziz Chouaki : une lecture déplacée

Juliette ROULY,
Rennes 2

Algérie des années 90 : impossible pour l'écrivain d'échapper à ce miroir tragique que lui tend son pays, chaos et terreur, et dans lequel se débat avec lui toute une société, tout un peuple. Aux prises avec un « retour du référent »[1] tourné maintenant en véritable « sommation », la littérature doit remettre ses compteurs à zéro, bien forcée de questionner son propre sens, de réviser crûment les problématiques essentielles de l'écriture : « qu'est-ce donc que la littérature ? Que peut-elle ? Faut-il la vouloir comme si elle pouvait quelque chose ? Ecrire pour quoi pour qui et pourquoi ? Que faire ? Dire, nécessairement, mais comment ?… ». Cette investigation des relations de l'écriture au réel et au monde sous-tend sans doute tout l'édifice du Littéraire et corrélativement celui de sa critique, quelles que soient les « circonstances » géographiques, historiques et nationales. Dans le contexte algérien contemporain, elle y est cependant exacerbée, hypertrophiée, et surtout : à vif.

Il est certainement possible de lier et délier toutes les productions littéraires algériennes de ces dix dernières années autour de cette complexe dialectique *littérature-réel.* Admettons. Il n'en reste pas moins que les stratégies d'écriture déployées autour de cet opportun dénominateur commun sont extrêmement variables d'un auteur ou même d'un texte à l'autre. Cette diversité-là existe bien et rechigne fort à se laisser toute entière absorber dans telle ou telle désignation générique. Aziz Chouaki, musicien, dramaturge, poète, romancier et j'en passe est, comme son écriture et ses

[1] L'expression est de Charles Bonn, à propos des caractéristiques du roman algérien depuis les années 80.

textes, de cette veine-là qui revendique avant tout de n'être jamais là où son lecteur voudrait bien les saisir et les étiqueter.

Si certains romans relèveraient assez de «l'écriture blanche » telle que l'a définie Barthes (ainsi de certains textes d'Abdelkader Djemai ou de Yasmina Khadra [2]) ou alors « noire » par référence au genre romanesque du même nom, et d'autres de « l'écriture-cri » [3] comme le « roman-vérité » [4] de Hafsa Zinaï-Koudil, si certains encore ont été nominés au très marketing palmarès des «littératures de circonstances » ou «d'actualité », les deux romans *L'Etoile d'Alger* et *Aigle* [5] de Chouaki nous semblent bien résister à tout cela. On voit s'y fomenter une écriture inversement multichromatique, résolument affichée dans le polyphonique, le pluriel, toute et toujours en décalages, insaisissable et foncièrement ambivalente. Au discours dit « sérieux », univoque, présentant au bout du compte une vision réordonnée et donc rassurante du réel, du monde ou de soi, notre auteur préfère lui cette parole hautement subversive et risquée du Carnaval [6], une écriture en habit d'Arlequin par où en découdre avec l'infamie et le mensonge du réel, par où sourd non pas un discours identitaire mais un non-discours altéritaire, un *dire* de l'Algérie des années 90 qui prend la forme d'un *dé-dire*, qui s'invente autrement et toujours ailleurs.

Désillusion référentielle

Si la recherche de transparence passe pour certains auteurs par le recours aux procédés classiques du récit linéaire et/ou réaliste, le « clair écrire » [7] de Chouaki en emprunte à la fois l'exact chemin et les extrêmes traverses. L'écriture de notre auteur se caractérise en effet par son ambivalence. Elle relève d'un travail serré et spectaculaire de la distanciation, selon un double mouvement en forme de paradoxe : d'un côté elle tente de coller au « réel » en réduisant au maximum l'écart en jeu dans la médiation du récit et de l'écriture ; d'un autre elle procède d'une stratégie du décalage généralisé. Hyper-réaliste ou anti-réaliste, l'écriture de Chouaki dans les deux cas travaille à exhiber tous les procédés de fabrication de « l'illusion

[2] cf. Beate Burtscher-Bechter, « Roman blanc, écrit (ure) noir (e) : *les Agneaux du Seigneur* de Yasmina Khadra », in *Algérie : nouvelles écritures*, Paris, L'Harmattan, coll. Etudes littéraires maghrébines, n°15, 2001, p. 39-50.

[3] Christiane Chaulet-Achour, *Noûn, Algériennes dans l'écriture*, Biarritz-Paris, Atlantica-Séguier, coll. Les colonnes d'Hercule, 1999, p. 50.

[4] Cette appellation est tirée de la quatrième de couverture : Hafsa Zinai-Koudil, *Sans Voix*, Paris, Plon, 1997.

[5] *L'Étoile d'Alger*, Paris, Marsa édition, 1999 (seconde édition) – *Aigle*, Paris, Gallimard, coll.Frontières, 2000. Nos notes renvoient à ces deux éditions.

[6] Nous faisons référence à l'écriture carnavalesque telle que l'a définie Mikhaïl Bakhtine, in *Esthétique du roman*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1978.

[7] *Aigle*, p. 124.

référentielle »[8] tels qu'ils fonctionnent en régime romanesque traditionnel. De fait, elle en signifie la ruine.

Les deux romans sont bien d'abord situés dans un espace référentiel. *L'Étoile d'Alger* met en scène l'Algérie des années 90 et de l'islamisme, et à travers le parcours de Moussa, l'Algérie d'une jeunesse à la dérive, coincée entre rêves et dégoûts. Le tableau est alimenté par toute une série d'expressions, de citations, et de mots dénotant le réalisme de cet espace diégétique : ainsi des innombrables indications toponymiques et géographiques (rues, quartiers, lieux d'Alger), ou les références explicites à certains événements ou figures de l'histoire politique algérienne récente[9]. L'inscription réaliste est aussi manifestée par de nombreuses allusions autobiographiques éparpillées d'un personnage à l'autre : Bill, directeur d'un club à Riad-El-Feth, ou les personnages de musiciens, Rachid le manager de Moussa et Moussa lui-même empruntent tous un peu de la biographie de leur auteur. Mais c'est encore davantage autour de la langue elle-même que le texte se donne comme moulé dans son contexte (social, culturel, historique) particulier et référentiel : ainsi des emprunts linguistiques à la jeunesse algérienne tels que « trabendo », « dégoûtage », « capter », « tchitchi », « zombretto »[10] notoirement ressassés tout au long du roman. Parallèlement, l'écrivain puise largement dans ce langage singulier de l'Algérie des années 90 issu de la réalité politique, il en décline et martèle tous les termes ou expressions les plus emblématiques : c'est le cas de « barbu », « hidjab », « kamis », « islamiste », « FIS », « émir », « pouvoir impie », etc. Le texte de *L'Étoile* fourmille ainsi de mots et d'expressions (leurs occurrences sont innombrables) renvoyant expressément à son contexte : le réel algérien de la décennie noire. Il en produit même une véritable encyclopédie, définitions à l'appui[11], mimant à l'extrême la geste du roman réaliste, ses visées didactiques, ses valeurs proprement documentaires. Le principe est le même dans *Aigle*, situé cette fois dans l'espace référentiel (et autobiographique) de l'exil algérien en France au début des années 90.

Ce décor hyper-réaliste est parallèlement le *théâtre* d'une histoire embrayée sur une quête : à la Icare pour Moussa, à la Rastignac pour Jeff. Le premier rêve de devenir une star de la chanson kabyle moderne ; déchu il sera par défaut un émir de GIA, « Nour » (la lumière en arabe). Le second

[8] Michaël Riffaterre, « L'illusion référentielle », in *Littérature et réalité,* Paris, Le Seuil, coll. Points essais, 1982, p. 90-118.

[9] Entre autres événements mentionnés : les émeutes d'octobre 1988 (p. 92), l'attaque de l'Amirauté (p. 40), les manifestations de démocrates (p. 41), les élections municipales de juin 1990 (p. 69) ; entre autres figures politiques : Abassi Madani et Ali Belhadj (occurrences multiples), Saïd Saâdi (p. 131), etc.

[10] Zombretto, emblème de la jeunesse algérienne et de sa langue arlequine ; Moussa choisit d'en faire le titre de son premier album.

[11] Sous la forme de recettes parfois même, ainsi du zombretto, ou du « 6.15 », p. 157.

rêve de conquérir le monde parisien des Lettres, d'y devenir un « Aigle » de la Littérature. Déchu de sa terre d'exil, il sombre alors dans le royaume de sa propre fiction. Le programme diégétique ainsi articulé sur ce motif très *classique* de la quête, et très mécaniquement, est on-ne-peut-plus linéaire et transparent. Littéralement, le contexte de l'Algérie des années 90 fabrique des islamistes, celui de l'exil rend fou.. ou écrivain. C'est simple. Manifestement très simple. Trop évidemment, pour se résoudre à ne voir dans nos romans que la démonstration, fût-elle édifiante, d'un «comment devient-on islamiste / écrivain ? » ou mieux « comment est-ce si terriblement banal de devenir un monstre / un génie ? ». Cette lecture univoque, récurrente dans les présentations critiques de *L'Étoile d'Alger*, plus recevable à notre avis lorsqu'elle concerne la démarche de Yasmina Khadra par exemple dans *À quoi rêvent les loups* [12] nous paraît ici relever d'une curieuse acrobatie : pour ramener le roman à une visée strictement didactique, elle doit s'astreindre à rejeter le style et le ton en quelques remarques annexes, et feint d'ignorer ce qui dans le texte hérisse les yeux, et dès la première page : le travail formel du récit et de l'écriture… Elles manquent donc, à notre avis, le lieu exact où se joue le «réalisme » des textes de Chouaki et la manière dont s'y exprime en oblique l'autre tragédie du réel.

Les modalités narratives mises en place dans nos deux romans instruisent en effet un très singulier effet de réel : en surenchère et jusqu'à faire éclater les conventions du récit traditionnel en régime réaliste. Ainsi du travail autour du point de vue et du temps instauré dans le texte chouakien. Dans *L'Etoile*, deux instances (un narrateur extra-diégétique et le personnage de Moussa lui-même) se partagent le récit, en alternance. Jusque-là le procédé est classique [13]. Mais pourtant, il s'agit moins d'une claire partition que d'une véritable co-présence et jusqu'à la confusion le plus souvent. On voit ainsi les deux voix cohabiter sur une même séquence, et pire, sur un même segment de phrase. Cette ambiguïté est aggravée autant que fondée sur le recours à un temps identique (le présent) et sur le partage d'une même perspective : le point de vue de Moussa. Sur de larges pans du récit (hormis précisément dans l'épilogue, nous y reviendrons) la narration est en effet conduite en mode «personnel», selon le principe défini par Barthes [14]. Le présent régit simultanément l'action narrée et la narration : ce procédé est dans certains cas poussé à son rendement maximum, ainsi qu'en témoignent

[12] Ce roman situé dans les années 90 raconte lui aussi la trajectoire d'un jeune algérois rêvant de devenir une star (de cinéma) et qui finira émir de GIA.

[13] C'est celui dont relève par exemple la narration dans *A quoi rêvent les Loups de Khadra* : la première et la troisième personnes parfaitement distinctes se partagent chacune la moitié du récit.

[14] Roland Barthes, «Introduction à l'analyse structurale des récits », in *Poétique du récit*, Paris, Le Seuil, C977, coll. Points Essais, p. 7-57.

par exemple les séquences consacrées aux concerts [15] ou à certaines discussions de Moussa : le récit mené à la troisième personne est donné comme en direct, sur le registre-type du commentaire sportif, il prend la tournure minimaliste d'une description d'actions. Ailleurs l'on voit Moussa en train de faire ce qu'il raconte et réciproquement : parfaitement synchro. La réduction maximale de la distance entre temps du narré et temps de la narration est encore souvent le fait d'une utilisation particulière et massive de tournures verbales à l'infinitif, valant phrases : en elles se confond et s'annule, se multiplie ou se neutralise la double temporalité du récit.

En révoquant le principe de médiation temporelle obligée par sa mise en récit, le roman cherche à coller au plus près du réel, plus sans doute qu'un texte de type «réaliste », au sens étroit et conventionnel du terme. C'est encore ce que montre dans *L'Étoile* comme dans *Aigle* l'exploitation outrée du principe de focalisation interne : la narration ne fait pas simplement mine d'adopter accessoirement le point de vue d'un personnage, elle s'y confond absolument, lui emprunte par-delà son seul regard, son œil et son langage propre, épouse son espace mental et l'ensemble de ses activités perceptives. Le récit comme le mouvement de l'écriture se dévide ainsi à la mesure de la conscience de Moussa. Subjectivité maximale. Le « réel » tel que l'imagine et l'enregistre ainsi notre texte, depuis l'intériorité du personnage, est un magma désordonné : de voix (celle de Moussa se parlant à lui-même, celle des autres avec qui il dialogue, celle qu'il entend ici et là par bribes) de sons, de sensations, de perceptions, de discours enchevêtrés. Cette configuration narrative complexe et nette à la fois produit un énoncé tout de syncopes, de bruits, de ratures, de fragments et de ruptures. Nous voilà aux antipodes du projet romanesque traditionnel pour lequel la recherche d'une lisibilité maximale implique d'éviter toute intrusion intempestive dans le droit chemin du récit, et de s'abstenir de troubler l'ordre public de la lecture. Le « réel » ainsi représenté est littéralement un chaos : voilà où se tient le réalisme noir et subversif de Chouaki non pas dans les artifices convenus d'un discours dit objectif, cherchant à enserrer le «réel » dans une image lisse, ordonnée, univoque, sécuritaire, totalitaire et visant à rassurer : une idéologie. Voilà où se tient aussi pour Chouaki, en nietzschéen trublion, la véritable tragédie du réel.

De l'exil au royaume de l'écriture

Moussa comme Jeff sont aux prises avec ce tragique ou cette poisse du réel : ils tentent de s'en échapper en recourant au désir et au rêve. Entre fuite et quête, l'itinéraire des personnages est ainsi exactement conçu dans le miroir d'une écriture qui, elle aussi, refuse de s'embourber dans les conventions et les pièges du «réel ». Éminemment ambivalente, elle leur

[15] Exemples p. 83 (sur le registre d'une corrida), et p. 112-113.

oppose la distance de l'ironie, de l'humour, ou celle, esthétique, du théâtre et de l'écriture. Nous avons dit tout à l'heure combien l'emploi de certains mots ou expressions servait à identifier le texte dans la proximité de l'espace référentiel, contribuait à dénoter dans le roman la réalité algérienne des années 90, à l'emblématiser. Mais à tout emblème son revers : l'accumulation et l'ostentation d'un langage dénotant le réel amène à en signifier l'impasse, le caractère sclérosant et proprement insensé. Dans *L'Etoile* comme dans *Aigle*, le réel se résume ainsi à n'être qu'une somme de stéréotypes, de conventions et de stigmates. L'espace référentiel est littéralement un «lieu commun ». La promesse qu'il recèle pour l'être-le personnage-l'écriture ne peut être alors que celle de l'asphyxie, du suicide, de la vanité. A moins que… Le rêve, l'humour et l'écriture.

Ainsi est conçu le tableau référentiel dont nos deux protagonistes et l'écriture avec eux rêvent de prendre la tangente. Il se campe en quelques mots-clefs que le texte tourne et retourne inlassablement jusqu'à en extraire l'image d'un réel-fossile. L'environnement auquel il s'agit d'échapper est pour notre personnage celui d'une société en déliquescence et corrélativement celui d'un islamisme en pleine ascension : « poubelles, gosses, barbes, kamis, comme toute l'Algérie, format national standard. » [16] L'expression lancine, elle est jouée sous toutes ses formes parfois expansives « grappes de barbes en kamis, autour des poubelles et des flaques d'urine », « la grande poubelle pleine de gosses » ou plus minimalistes : « grappes », « kamis, barbes », « grappe barbue », « gosses poubelle », etc. La syntaxe se rétracte à la mesure d'un réel signifié pour ce qu'il est singulièrement pauvre, asphyxiant, mortel. Seul le jeu de mot, et à travers lui, le grand jeu de la littérature, peut permettre d'échapper à sa monotonie (ou monosémie).

Aigle, lui, met en scène la réalité de l'exil algérien dans les années 90 ; elle s'y avoue, ici encore comme un véritable lieu commun : à fuir. Appartement à Barbès, « jogging Tati » [17], « dimanche d'émigrés marché aux puces, apéros, turf, cinéma, loto » [18] sans oublier la nostalgie bon marché d'un Akli chantant «les figues de son Djurdjura » [19] : l'univers du cousin Kamel où atterrit notre oiseau, est une caricature de l'émigration algérienne. La réalité de l'exil a pour Jeff l'étroitesse de tous les clichés. Elle n'est qu'un « fade pathos » [20] qui menace d'enliser sa quête de Littérature. Hors de question pour lui d'y laisser piéger son rêve. Jeff quittera donc cet « univers

[16] p. 125.
[17] p. 67.
[18] Idem.
[19] p. 70.
[20] p. 58.

de merde »[21]. L'ironie tapie dans cette parodie permet parallèlement à l'écriture d'échapper au topos convenu et pleureur[22] de l'exil.

Tout est question de dosages savants, de jeux de distance : une affaire que connaît bien ce romancier, largement versé par ailleurs dans l'écriture et la pratique du théâtre. Moussa est bien effectivement un personnage en représentation, il vit dans un monde de l'image où si l'on veut de l'illusion : il est placé sous les feux de la rampe à l'occasion de ses concerts, ou devant un miroir à parfaire les traits de son visage ou ajuster son costume[23], avant d'entrer…en scène. On nous dit souvent qu'il « aime ça poser »[24]. Du comédien de théâtre, il emprunte encore la fonction d'interprète : toutes ses chansons sont des reprises[25], non pas ses propres compositions. Moussa est ainsi donné comme une véritable marionnette, comme en attestent aussi ses allusions appuyées à sa nature de personnage de roman : « c'est l'histoire de Moussa » clame-t-il fièrement. Il est parallèlement une parodie de héros, sauce picaresque : il vise à atteindre une réalité socio-culturelle qui n'est pas la sienne, il y goûtera bien, mais déplacé d'une scène à l'autre, il en perd parfois un peu son latin. C'est l'occasion pour l'auteur de faire valoir une critique pleine d'ironie des «codes » de part et d'autre des rives sociales et/ou culturelles : notre étoile surgie des quartiers populaires d'Alger découvre ainsi émerveillé l'univers bourgeois de Riad-el-Feth : « C'est comme là-bas dis. (…) les boutiques de luxe, les belles femmes maquillées, bien mises, on se croirait à Genève (…). Moussa ne sait plus marcher tellement c'est propre, service de nettoyage, mignonnes poubelles partout, cendriers publics stylisés »[26], ailleurs encore parmi tant d'autres exemples, il est dit que Moussa « n'a jamais su donner un âge à une fille en maillot »[27]…

Dans ce roman, où par ailleurs de nombreuses séquences sont traitées sur le mode de l'écriture dramaturgique[28], nous assistons à une double mise en scène et parodique : celle du roman lui-même, celle du dit « réel ». Le comble de l'ironie noire sera atteint à la fin de *L'Étoile* : Moussa personnage de fiction rêvant d'atteindre la célébrité dans un monde de strass et d'illusion (celui du roman) plongera bien dans le noir « réel algérien des années 90 » et

[21] p. 72.
[22] Pour reprendre une formule d'un autre auteur , Nourredine Saadi disant de lui-même « je n'ai pas l'exil qui pleure ». Une belle formule qui convient parfaitement à Chouaki aussi, nous semble-t-il.
[23] Exemple p. 107-108.
[24] p. 49.
[25] Il reprend d'ailleurs les plus classiques des chanteurs kabyles modernes (Idir, Takfarinas, etc) …à la mesure de Jeff, dans l'autre roman, puisant son écriture dans le souvenir des « grands aigles » de la modernité littéraire.
[26] p. 101.
[27] p. 86.
[28] Voir par exemple la scène du vernissage (d'ailleurs reprise dans *Aigle*) p. 130-134, celle des débats entre intellectuels p. 57-62, ou du match Baïza-Moussa p. 43-45.

pour y rejoindre précisément l'Histoire avec majuscule : chapeauté par Abassi Madani et Ali Belhadj… en personne «l'émir Nour fait partie des mille évadés de Lambèse, libérés par la glorieuse armée islamique, 40 camions remplis de frères. C'était lui le cerveau, et le contact à l'intérieur » [29]. La fiction retournant définitivement au réel ? [30] Pas si sûr, parce que cet événement avéré et bien connu dans l'histoire contemporaine de l'Algérie rappellerait bien aussi cette autre évasion de Lambèse… celle sur laquelle se clôt l'histoire (en minuscules ?) de Nedjma, dans le roman de Kateb Yacine. Les histoires s'embrouillent, la fiction et le réel s'entremêlent. Mais, ils «se passent le pain tous les jours » [31] nous (r ?)assure Jeff, dans l'autre roman.

Aigle, dans le miroir de *L'Étoile*, propose une mise en scène de l'écriture plus transparente encore. De et depuis l'exil, Jeff en quête de son identité d'écrivain se trouve propulsé dans le royaume de la Littérature. A la très exacte moitié de sa trajectoire et du livre tout bascule en effet : au terme d'une ultime épreuve dans les souterrains des Halles, une traversée du miroir [32], le voilà sacré Roi de la fiction. Il est amené à rencontrer dans une rue de Paris Olga, le personnage qu'il vient juste – non pas exactement de *lire* comme chez Cortàzar [33] par exemple – mais de *dire*, d'inventer pour la rédaction de sa prochaine nouvelle. L'écrivain est souverain. Fiat lux. Ensemble Jeff et Olga décident d'éclaircir l'énigme de cette histoire in-vrai-semblable, de la faire vivre, d'en reconstituer méthodiquement la scène de l'écriture. Sur les registres là encore parodiés du polar ou du texte-grimoire d'alchimie, *Aigle* se (re)déploie alors dans un mouvement vertigineux de duplications et de symétries, de mise en abyme géante, de métonymies généralisées. Tout, absolument tout [34] dans le mot, dans la phrase, dans le texte, dans le récit, dans l'histoire, dans le roman, dans le livre se dédouble, bifurque, s'hybride puis se recoupe, se colle et se réinvente autrement, à la manière d'un puzzle infini [35]. Le principe familier du roman dans le roman est ici l'objet d'une exploitation tous azimuts, effarante et jubilatoire. Littéralement, l'auteur nous sort le Grand jeu : celui de l'Écriture. CQFD. En

[29] p. 203.

[30] On notera notamment que l'épilogue se caractérise par un revirement complet de ton, de modes narratifs, et de registre. Nous sommes dans un discours sérieux : l'écriture comme Moussa, a fini par « fatiguer ».

[31] *Aigle*, p. 87.

[32] L'épisode fait un clair et parodique écho à tous les mythes infernaux et orphiques, sur fonds contemporain. (chapitre IV).

[33] Cf. la nouvelle de Julio Cortazar «Continuité des parcs », in *Les Armes Secrètes*, Paris, Gallimard, 1963.

[34] Ce pourquoi nous renonçons à donner des exemples. Nous ne pouvons que renvoyer au roman lui-même.

[35] Impossible évidemment d'en dénombrer les pièces. Seul un mathématicien option poète ou inversement à la Queneau, pourrait nous éclairer sur l'épineuse question. Consulter l'OULIPO.

direct live, nous assistons alors au spectacle d'une écriture romanesque en train de se faire au creux de l'alambic. Or et vitriol. Jeff nous en fournit les ingrédients et le mode d'emploi (fabrication d'un personnage, mise en forme du récit, intertextes et mise en réseau, etc) et sans oublier l'essentiel : la recette de l'encre ![36] *Aigle* est le théâtre d'un texte en train d'être tissé sous nos yeux par l'artisan-écrivain. Un tapis merveilleux ou fantastique conçu dans le souvenir mystique d'un aigle de l'Orient : « noue et dénoue, disait Ibn Arabi, l'écheveau est dense, chaque fil tient en lui tous les possibles de toutes les figures de tous les tapis »[37] En somme, un livre-somme dans le droit fil de cette Bibliothèque mythique rêvée par un autre grand oiseau, sud-américain celui-là : Borges. Un roman qui ne serait que Littérature mais toute la littérature, empruntant sa tragédie et sa démiurgie à tous les râteliers du grand royaume de l'Écriture, qu'il s'agisse : de ses genres (roman, théâtre, poésie), de ces sous-genres (policier, picaresque, comique, noir, blanc, rose, parodique, sérieux, moins sérieux, épique, etc), de ses sous-sous-genres et encore à l'infini. De ses visages qui semblent à la fin scintiller dans le moindre mot ou le moindre silence du texte chouakien. En vrac (forcément et à la limite de l'affabulation) : Céline, Shakespeare, Fellag, Vian, Nietzche, Dante, Magritte, Voltaire, Rimitti, Proust, Marquez, Nothomb, Prévert, Kateb, de Vinci, Camus, Higelin, Shéhérazade, Brecht, Jongo, Apollinaire ou Molière, Archimboldo et Bob Marley et peut-être aussi encore… et *encore que sais-je*.

Un théâtre de la lecture

Le roman chouakien, véritable théâtre de l'écriture est, on l'aura compris, un immense jeu de piste avec son lecteur : des livres dont vous êtes comme Jeff ou Moussa le héros et le bouffon tout à la fois. Tout y est orchestré pour vous confondre, pour dénoncer vos « horizons d'attente »[38] et vous en dérouter constamment. Ainsi et concernant nos présentes préoccupations, Chouaki nous semble se jouer de cet horizon particulier et contemporain dans lequel les romans d'auteurs algériens sont aux prises avec la violence, la tragédie, le réel, l'identité et l'Algérie. Les titres aux avant-postes de toute lecture, recèlent déjà dans/sur nos deux romans tous les principes de cette écriture qui à la fois confortera et déviera les attendus du lecteur.

Conforter. Nous lisons ainsi le titre *L'Étoile d'Alger* : la mention de ce nom de lieu référentiel situe d'emblée le lecteur dans un horizon particulier, nourri durant toute la décennie par l'omniprésence d'écrits autour de la réalité socio-politique de l'Algérie. Le titre fait ensuite clairement écho à

[36] p. 216 .
[37] p. 244.
[38] Selon la formule de H.-R Jauss, in *Pour une Esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1978.

Nedjma de Kateb Yacine, c'est-à-dire au plus emblématique des romans algériens modernes, une véritable icône traitée comme telle ici. Les signaux que celle-ci renvoient aux attentes du lecteur sont multiples, à mesure que le jeu de références est complexe : *Nedjma*, dont le prénom signifie précisément « étoile » en arabe algérien est dans le texte de Kateb un emblème de l'Algérie, une femme au visage flou et autour de laquelle se cristallisent quêtes et perditions identitaires. Dans le roman de Chouaki, l'étoile est un homme au prénom-mosaïque à triple résonances (Moussa [39]). Il s'entichera d'un nom non moins multiculturel (Massy [40]) : la quête se meut en brassage d'altérités jusqu'à s'imaginer une véritable identité : métisse, comme l'était celle de Nedjma. Cette identité-là pourtant se refusera à Moussa : il sombre, se rétracte, étouffe son rêve du divers dans le désir totalitaire d'un moi divin et tout-puissant, sous le signe de l'Un et avec pour prénom-totem « Nour », la lumière. Il est sacré émir de GIA, l'*autre* Algérie : celle du stigmate. Très nettement encore cette référence à l'œuvre du plus célèbre écrivain algérien induit pour le lecteur une attente particulière sur la forme de l'écriture-même, sur le genre, sur les structures narratives ou encore sur le travail de la langue. Autour du dialogue littéraire et compatriotique, placée sous le signe de l'ambivalence, de l'hybride et de l'altérité le titre renvoie ainsi effectivement au festival multilingue caractérisant tout le texte : l'*étoile* de la langue française est à la fois la *nedjma* algérienne de Kateb et une « star » internationale ainsi que s'imagine le personnage du roman. La forme du récit semble de même, et dans le souvenir du récit katébien, au diapason de l'annonce «étoile » : non pas linéaire mais en constellation et polyphonique. Si l'on peut donc interpréter ce titre et à travers lui tout le roman comme étant conformes à certains attendus de lecture (sous le paradigme convenu « littérature d'Algérie / tradition katébienne / Algérie aujourd'hui, années 90 ») on peut parallèlement en dérouler un parcours absolument inverse où l'on verra ces mêmes attendus radicalement subvertis et déroutés.

Dévier. Ainsi du second roman *Aigle* dont nous interprétons – pour cette fois – le titre comme pied-de-nez au lecteur : dans le contexte de cette dernière décennie, là où l'édition française, mais avec elle certains écrivains eux-mêmes et leur lectorat, inscriraient volontiers en lettres majuscules et plutôt rouges… rouge sang par exemple, le mot ALGERIE, l'auteur, jamais

[39] Moussa est l'équivalent arabe de Moïse en français ou de Moshé en hébreu. Un prénom-clef des trois cultures du…*Livre*. Signalons que le premier prénom de notre personnage est Meziane. Seuls son frère cadet et sa fiancée l'appellent ainsi : les « codes », la famille, la tradition. Ce à quoi précisément Moussa essaie d'échapper.

[40] Un véritable nom de star, en étoile donc : il est l'abréviation de l'éminent prénom berbère Massinissa (nom d'un des plus grands rois de Kabylie), il est phonétiquement proche de « Moussa » ; il pourrait tout aussi bien être l'abréviation d'un autre prénom arabe (Massaoud par exemple ?) ; le nom algérien Massy existe par ailleurs, plutôt transcrit avec un « i » en français ; son « y » ajouterait enfin une note plutôt anglo-saxonne…etc.

à court d'entourloupes en a soutiré une autre affiche bien plus énigmatique : « AIGLE ». A son image, son personnage, de la même *racine* a dérivé le même message altéritaire : écrivain d'abord (a-i-g-l-e) et pas nécessairement a-l-g-é-r-i-e-n comme prévu ; à traduire peut-être aussi par : aigle *et* écrivain *et* algérien, ou plutôt par : *aigle*, *algérien*, *écrivain* que cela signifie-t-il ? quelle identité [41] ? Miroitement et prolifération du sens donc dans un titre qui là encore reflète exactement le profil du roman tout entier : vaste aventure ou épreuve du signe, ruine des identités univoques, spectacle du polysémique, de l'altérité et du pluriel. Si l'étoile renvoyait rapidement à un visage familier de la littérature algérienne et à un motif-type des cultures comme des drapeaux maghrébins, le curieux *Aigle* désigne lui clairement dans le roman une fratrie sans frontières, une culture transnationale sous l'égide notamment de la Littérature : « Jeff se frotte les mains, faire appel aux grands Aigles, Joyce, Rabelais, Céline » [42]. La référence à Kateb comme à l'Algérie semble ici donc largement plus silencieuse [43], au profit d'une vivace revendication d'indépendance de modernité et d'une identité arlequine, en « rhizomes » [44]. Plus généralement à lire ce roman qui est une parodie de roman, on se demandera : joyau ou escroquerie littéraires ? Tout s'y tisse en biais. Tout y est intertexte et palimpseste, la moindre phrase résonne une autre, chacun des mots scintille et vous appelle, jusqu'au jeux graphiques qui semblent encore vouloir dire tant de choses : grand vertige du sens, lecteur égaré, apprenti herméneute frisant déjà la paranoïa. A nouveau un excellent et clair paradoxe, car dans ce profus roman de l'exil, c'est bien lui, le lecteur, qui se trouve emporté dans la tourmente du Signe, déraciné de ses certitudes, arraché à l'empire de son moi, à son langage, à ses propres clichés, détourné de ses attentes formatées, de ses conformismes de lecture et de ses lectures conformistes. Bien forcé de se trahir lui-même dans ce miroir fou et de se demander « mais bon sang dans quel texte suis-je ? ».

Exploration de tous les possibles d'écriture : le texte se veut aussi exploration de tous les possibles de lecture. Ici encore l'épopée est transparente : éditeurs, journalistes, critiques littéraires, universitaires, lecteurs « spécialistes » ou non, tout le monde se reconnaîtra dans ce théâtre de la lecture auxquels nous convie l'écrivain sur le mode, toujours, de l'ironie. Tout le monde y aura son propre rôle à tenir, sous un masque de carnaval aux traits de grotesque. Ce que l'on voit autour par exemple du jeu

[41] Notons encore à propos de ce nom-énigme : il n'est guère de cultures au monde qui n'aient fomenté de mythologies autour de l'aigle. Cet oiseau là est notoirement universel par-delà les frontières et les temps, par-delà le réel et les fictions culturelles. A l'image encore d'une écriture éminemment « diverselle ».

[42] p. 128.

[43] A moins que… Il y a bien aussi dans *Nedjma* un… aigle !

[44] A la manière d'Édouard Glissant.

subtil d'auto-citation entre les deux romans [45] : dans *Aigle* le texte que Jeff envisage d'éditer en France fait inévitablement songer à *L'Étoile d'Alger* [46]. Le projet de sa publication renvoie alors une image anachronique et caricaturée de son lectorat virtuel : « Faut surtout bien coder la stratégie, voir direct les grands éditeurs, ouais, vont tout de suite voir : l'or. Le manuscrit du roman ramené d'Alger, une bombe, passé au peigne le plus fin, aucun problème (…) oui, écrivain algérien, nouveau Joyce mâtiné de Céline, et de… » [47]. Les bagages savants et autres jargonneries du chercheur en littérature ne lui seront pas d'un plus grand secours pour mieux saisir le texte et pour éviter l'épreuve du scepticisme et de l'autodérision imposée à tout lecteur de Chouaki : cela aussi il l'avait prévu et s'en joue allègrement. Voilà donc *Aigle* pastichant copieusement les discours de la critique universitaire : « mémoire à la fac : *L'argent dans Proust*. J'avais posé comme idéologème structurant : l'argent. Après fastoche, développer les distributionnelles et hiérarchiques dérivations de Greimas, Genette. (…) La fiction du premier degré, déictique et dénotative, gère le mobile du narrateur proustien dans la nasse étoilée du souvenir en puissance (…) » [48].

Détour par ce miroir fou. Bien obligé. Nous avons tout à l'heure souligné le caractère fuyant ou insaisissable du texte chouakien. S'agissant d'en soumettre une lecture dans le cadre d'un colloque, il nous aura bien fallu pourtant tenter d'en arrêter la course. Paradoxal. Nous avions dit encore dans notre introduction l'impossibilité d'enclore son écriture dans quelque type, genre ou étiquette que ce fût. Et sitôt posé cela, nous avons entrepris justement de la rattacher à une certaine tradition de la modernité littéraire et l'avons dite «écriture carnavalesque » « hyper et anti-réaliste » etc. Re-. Encore, nous l'avons abordée à grands renforts de citations tirées de nos lectures et autres réminiscences théoriques, critiques et littéraires : Barthes, Genette, Bakhtine, Riffaterre, Kristeva, Jauss, Bonn ou Gontard naviguant parmi Borgès, Kateb, Joyce, Cortàzar, Céline, Ibn Arabi ou Faulkner… C'est-à-dire, les créateurs et penseurs de la *modernité* littéraire (algérienne ou non) les plus… *classiques* ! Un peu académique notre lecture… forcément. Pas à court de cuisants et de proliférants paradoxes, notons enfin que ces citations recyclées dans notre présent travail sont et souvent explicitement données dans le texte même…

[45] Selon le principe de cette littérature du palimpseste infini, les textes de Chouaki (théâtre et romans) donnent tous dans l'auto-citation, font tous et notoirement écho les uns aux autres.

[46] Signalons encore combien ce jeu de miroirs entre les deux romans est nourri par la petite histoire de leur publication : *L'Etoile d'Alger* a paru une première fois dans Algérie Littérature / Action en 1998, il a été réédité en 2002 chez Balland, et présenté parfois alors comme une «nouveauté ». *Aigle* a été publié en 2000. Mais pourtant, l'auteur a déclaré l'avoir écrit en 1992-1993, peu de temps après être arrivé en France, et n'avoir pas trouvé d'éditeur alors…

[47] p. 60.

[48] p. 124-125.

Dans l'esprit de ces deux romans et de notre lecture forcément un peu « déplacée » et par définition spéculaire, il nous faudrait bien admettre ceci : c'est dans la confusion et parfois certainement dans l'opacité que nous avons tenté de dire le pourtant si « clair-écrire » de notre romancier. Et encore nous avons longuement parlé : pour ne rien dire d'autre que ce que le texte a déjà dit ou dit aussi. En nettement plus ou moins. Il nous faudrait encore penser sans doute que tout cela singeant mal les discours sérieux et « objectifs» de l'université n'était rien qu'une lecture possible peut-être mais surtout personnelle de ces deux romans. Une lecture ayant fatalement partie liée avec une expérience du tragique et de la dérision ; une lecture en forme d'anti-étude qui vous le voyez bien, ne parvient même pas à se conclure, prise au piège qu'elle est dans « la nasse étoilée » du texte chouakien : elle voudrait tout dire, embobinée par une écriture qui lui a semblé tout dire en effet. Impossible bien sûr, répondrez-vous. Ce n'est pas dans l'*ordre* des choses possibles. A moins que… A moins que peut-être notre « communication » plutôt que de parler *L'Aigle* et *L'Étoile* en jargonnant veuille bien s'avouer pour ce qu'elle voudrait être finalement : une simple « invitation » à lire ces deux romans ou… à les relire. A les vivre vous aussi un peu et à nous les parler encore. Autrement.

Intertextualités
et
regards croisés

Paroles déplacées

Le voyage abstrait : Henri Calet en Algérie

Michel P. SCHMITT,
Lyon 2

A l'automne 1947, le Service des mouvements de jeunesse et d'éducation populaire en Algérie organise à Sidi Madani tout près de Blida une série d'invitations de personnalités métropolitaines issues du monde des lettres, de l'art et du spectacle. Toutes ne viendront pas : les organisateurs avaient pensé entre autres à Sartre, Beauvoir, Breton ou Limbour, mais ceux-ci déclinèrent l'offre. En revanche, Francis Ponge, Michel Leiris [1], Jean Cayrol, Marc Bernard ou Louis Guilloux, se rendirent en Algérie, comme le fit Henri Calet lui-même avec son épouse de la mi-novembre 1947 à la mi-janvier 1948 [2]. Albert Camus, dont la belle-sœur Christine Faure dirige le centre éducatif destiné à devenir centre culturel, est assez largement l'instigateur du projet. Il travaille à ce moment-là sur un projet de film autour de *La Peste* et prépare un dialogue sur le même sujet qu'il doit livrer à Jean-Louis Barrault. Les écrivains sont hébergés de façon confortable. La mission fait même rêver et ne propose rien d'autre aux invités que de : « prendre un agréable repos ». On suggère seulement aux invités qu'ils pourront rencontrer des intellectuels algériens (Kateb Yacine, Mohamed Dib, Mohamed Zerrouki sont de ceux-là), pour évoquer avec eux les grandes questions culturelles, politiques et religieuses de l'outre-Méditerranée. Le tout agrémenté de quelques réceptions mondaines destinées à mieux assurer les liens entre l'intelligentsia française métropolitaine et les représentants de l'autorité française dans ce département éloigné, tout en témoignant, « devant le monde », « pour la pensée française ».

---

[1] Ponge, Calet et leurs épouses séjournèrent à Sidi Madani au même moment ; ils y furent rejoints un peu plus tard par le couple Leiris. Ponge évoque son séjour dans *My creative method*, *Pochades en prose* et *Le porte-plume d'Alger* (1947-1948). Louis Yvert nous a aimablement communiqué les passages relatifs à Sidi Madani dans l'œuvre de Leiris. Nous en retiendrons essentiellement le texte du 20 janvier 1948 dans le *Journal*.

[2] Son voyage se poursuivra au Maroc, dans un cadre privé cette fois-ci.

La situation est séduisante pour Calet, mais elle se présente de façon complexe. Vacances ensoleillées et inespérées au seuil d'un hiver maussade, confort assuré du gîte et de la table à un moment où l'argent ne coule pas à flots dans le ménage, et où la situation en France est difficile (le système des tickets de ravitaillement est toujours en vigueur, le plan Marshall n'est pas encore en place, etc.), luxe que représente ce temps pour écrire. En revanche, il va falloir déplacer bien des discours. Français de métropole, Calet part à la rencontre des musulmans et des Français d'Algérie. Par ailleurs, il emporte avec lui pour l'achever le manuscrit de son roman *Le Tout sur le tout* et s'apprête donc, claquemuré dans une chambre d'hôtel à l'entrée des gorges sauvages de la Chiffa, à poursuivre l'évocation de ses enfances et de sa jeunesse parisiennes.

Ce sont ces déplacements que je souhaiterais analyser ici, en portant mon attention sur plusieurs ensembles textuels dont il faut préciser la chronologie. D'abord une série de notes prises à chaud au cours de son voyage ; ensuite, un premier texte largement rédigé mais inachevé et resté inédit ; enfin une chronique intitulée *Déjà l'heure du souvenir*, publiée dans la revue *Preuves* sept ans plus tard en 1955 [3]. Il faudrait y adjoindre les informations qu'on recueille dans les agendas de Calet et la correspondance qu'il entretient avec ses parents : ces lettres nous obligent à un nouveau déplacement du côté de la vie quotidienne à Sidi-Madani, bien réglée et rythmée par les soucis d'intendance. Nous essaierons de montrer comment l'entrelacs des discours tenus par le même homme à partir de points de vue différents, témoigne à la fois d'un Calet intime et d'un écrivain soumis à sa fonction d'intellectuel invité. Chacun à leur manière, les textes contournent, voire évitent la réalité étrange et étrangère, pour se rabattre sur la sphère privée des évocations et des souvenirs personnels. C'est pourtant à une réflexion aiguë que Calet, sans en formuler le projet explicite, conduit son lecteur sur le statut de l'intellectuel métropolitain, en situation de découvrir pour le commenter le monde arabo-musulman dans la plus passionnément chérie des provinces françaises. Le tout «à la Calet», sans dogme ni propagande, avec cette lucidité et cette gravité légère qui toujours lui font éviter l'esprit de sérieux et désigner l'essentiel.

* * *

Plus encore que les notes, le premier texte (qui sera ici désigné par le titre *L'Algérie du bout des lèvres*) est pris dans un mouvement centripète qui

[3] C'est du moins le titre, non définitif, auquel avait pensé Calet.

tournerait presque au comique [4]. Avant d'en venir à l'Algérie elle-même, Calet raconte par le menu les aléas du départ de France avec humour, en privilégiant soigneusement l'anecdotique et le trivial au détriment d'un regard intellectualisé pour rapporter la réalité politique et sociale qui l'entoure. Car nous sommes à l'automne 1947. Les grandes grèves menées par la CGT paralysent la France, on frôlerait même l'état insurrectionnel si Moscou *in extremis* ne donnait pas l'ordre aux dirigeants du Parti Communiste Français d'interrompre le mouvement. Calet n'ignore rien de tout ça : il connaît la lutte révolutionnaire depuis les années trente, quand il se plaçait résolument aux côtés des Républicains espagnols. Plus généralement, son cœur est du côté des pauvres, des « damnés de la terre », pour reprendre une formule qui a pris tout son sens pendant la jeunesse de Calet. En 1947, il porte sa carte de journaliste CGT, et son travail à *Combat* depuis 1944, prolongé par sa collaboration à *Terre des hommes*, l'ont mêlé plus que d'autres à la terrible réalité de la société française de la Libération.

Or, première manifestation d'un déplacement, Calet organise son texte selon la succession rhétorique des faux départs burlesques et des avanies qui viennent de ce que plus rien en France ne fonctionne. Comme si tout était rapporté selon le principe d'un évitement général qui lui fait parler d'autre chose. On s'attarde sur les cafés où il se retrouve avec Ponge et ces dames, dépités qu'ils sont tous de ne pouvoir partir à la date prévue ; sa femme a oublié son manteau et casse un thermos de café ; il se demande si les singes de la Chiffa chipent toujours le soutien-gorge des dames ; etc. Le bateau qui le transporte de Port-Vendres à Alger, s'appelle le *Gouverneur Général Lépine*. Il est aussitôt oublié au profit d'un développement sur le préfet Lépine, dont le nom s'attache au fameux concours bien sûr (qui vient de se tenir au mois de septembre), mais aussi à son rôle de préfet et à la répression de la bande à Bonnot quarante ans plus tôt. Une façon plus nette encore de se dégager du présent consiste à convoquer les représentations livresques du voyage et de l'Algérie. Ce n'est pas la Méditerranée qui le retient, mais *Ecuador* d'Henri Michaux (1929), lu il y a bien longtemps lorsqu'il se rendait en Amérique du Sud, ou *Voyage au Congo* (1927) d'André Gide. Il ravive les souvenirs scolaires et les images d'Epinal sur la conquête de l'Algérie, tels qu'il les a puisés dans un *Almanach Hachette* d'avant 1914 ou un *Cours de géographie* de…1848 ! Références filmiques également : la Casbah d'Alger, qu'il ne peut visiter, le renvoie immédiatement à *Pépé le Moko* de Duvivier. Défilent pareillement le coup d'éventail du bey d'Alger, le sergent Blandan, la prise de la smala d'Abd-el-Kader, les notes touristico-ethnologiques sur le costume féminin local, le Tombeau de la chrétienne, les

[4] La revue *Preuves* fut fondée en 1951 sous les auspices du Congrès pour la liberté de la culture, qui entendait apporter les preuves de l'oppression totalitaire partout dans le monde.

mots que le Français a empruntés à l'Arabe, le beurre immangeable et le café turc qui ne plaît pas à Madame Calet…

Triple déplacement donc : du présent vers le passé, de la réalité vers les livres, de la vérité historique vers la légende coloniale. Or, la situation de l'Algérie à la fin de 1947 est apparemment moins tragique que deux ans et demi plus tôt quand le soulèvement du Constantinois avait fait des milliers de morts, si elle est assurément moins bouleversée qu'elle ne le sera sept ans plus tard quand se déclenchera l'insurrection (encore que le texte publié dans *Preuves* paraisse trois mois après le début des hostilités), chacun sent et sait qu'il s'agit d'une situation précaire, voire explosive. La marine marchande et beaucoup d'ouvriers font grève, le chômage est très élevé, la protestation contre la vie chère est acerbe. Si le statut de l'Algérie a été voté par le Parlement au mois d'août, *Alger républicain* titre le 13-14 juillet 1947 : « Quatorze juillet ! Mais les Algériens ont encore leur Bastille à prendre : le colonialisme ». La présence militaire française est forte (Calet a d'ailleurs fait la traversée avec des troupes affectées en Algérie), tandis que le mouvement nationaliste est vigoureux. Non que Calet soit dupe de quoi que ce fût, et l'humour acide d'une phrase comme : « Nos petits soldats avaient beaucoup vomi sur les Arabes et inversement dans un mélange de races des plus sympathiques » le montre bien. Non qu'il ne fasse aucun effort pour se documenter, mais l'académisme de ses références l'éloigne en fait de ce qu'il a devant les yeux : il n'est pas sûr en effet que l'urgence de la question algérienne puisse se résoudre à la lecture d'Ibn-Khaldoun, Fromentin ou Tite-Live, tous trois mentionnés dans son reportage. Les débuts d'analyse sur la réalité politique, économique et sociale de l'Algérie, semblent plus sérieux, mais ils rejettent Calet inexorablement du côté du pessimisme et de l'impuissance : « la politique d'assimilation a fait faillite (après 130 ans) ; la politique de force semble difficile dans la conjoncture internationale présente ; la démocratisation ne paraît pas réalisable ». Plus il voudrait approcher les problèmes extérieurs à lui, plus il prend conscience de leur radicale étrangeté, et les discussions sur ces questions d'après-dîner à Sidi-Madani finissent par le lasser. Sartre avait écrit : « il dépend surtout de nous que l'Afrique nous soit présente » ; en tentant l'expérience, Calet échoue. Il n'accuse d'ailleurs personne et met le tout sur le compte de son tempérament personnel : « De plus, je suis assez distrait. Ma vision n'est pas assez large. Je me perds dans les détails.» Il constate en fait que pour voir la terre algérienne, il n'avait à sa disposition que de mauvaises lunettes. Quelles sont alors les conséquences de cette brutale dénégation du peu de savoirs que Calet avait accumulés sur l'Algérie ?

* * *

Cette façon de dégager en touche et de s'éloigner vers les figures de l'ailleurs se solde en fait par un mouvement centrifuge qui ramène Calet à lui-même, celui qu'il est et plus encore celui qu'il fut. Sans empiéter sur la matière même du *Tout sur le tout* en train de s'élaborer, les notes et *L'Algérie du bout des lèvres* reviennent indéfiniment sur une mémoire en archipel centrée autour du souvenir personnel. Donnons quelques exemples. En doublant les monts Corbières, il se souvient qu'il est passé par là vingt ans auparavant. La bande à Bonnot que détestait tant le préfet Lépine, Calet la connaît et y est attaché de bien des façons. Sa vive sympathie pour les milieux anarchistes, contractée tout-petit auprès de ses parents libertaires, se double d'une parenté directe avec un des membres de la bande et qui en 1947 est encore vivant. Les souvenirs personnels rejoignent le peu de goût à sortir de soi ou à vouloir rivaliser à travers des mots avec les splendeurs du paysage. Le récit de voyage, surtout s'il se donne comme ce fut souvent le cas depuis le XVIII[e] siècle sous la forme de fragments brefs, opère des choix parmi l'infini des formes, couleurs et réalités du monde nouveau. La prise de notes de Calet est à ce titre révélatrice, en donnant l'impression d'une nomenclature lexicale d'avant la parole articulée. Cette stricte économie de moyens diffère en tous points de la « creative method » de Ponge, faite du rendu pittoresque par l'adjectif, la métaphore et le mot juste. Calet ne s'y sent pas à l'aise et admire son ami, avec une pointe d'agacement peut-être, quand avec passion celui-ci passe les paysages au filtre de son immense dictionnaire intérieur. Loin des descriptions exactes de Ponge (qui a sous les yeux, au même moment, la même réalité) Calet dans ses notes évite l'entreprise et précise qu'il n'aime pas « être brusqué par les paysages grandioses ». Il préfère la note sèche et l'anecdote, ou encore se réfugier dans la généralisation lyrique de *Déjà l'heure du souvenir*. De la même façon, à la différence de Gide dont il cite sans véritable hasard *Voyage au Congo*, le refus du pittoresque ne se transforme pas en dénonciation du système colonial. Au point que la dépolitisation presque totale du propos, à ce moment précis de l'histoire de l'Algérie, étonnerait presque s'il ne s'agissait pas en fait d'autre chose. Au-delà de sa méfiance pour les dogmes, le prêt-à-penser et les certitudes idéologiques, Calet manifeste en fait son angoisse de la perte. Perte de soi dans la fausse maîtrise verbale d'une humanité étrange et complexe, et perte de l'autre par son enfermement dans les camps de la concentration conceptuelle de l'occidental.

En cette année 1955 parait *Tristes tropiques*, ce livre admirable de Lévi-Strauss qui proclame sa haine pour les explorateurs et les voyages. Calet fuit la « rage de l'expression » et l'exercice littéraire, et se refuse en même temps à l'analyse socio-politique. Avec humour, il mentionne les clichés colonialistes qui lui bouchent la vue et dont il n'est évidemment pas dupe (*Pan-pan l'Arbi*, *Antinéa*, etc.). Quant aux épithètes de nature trop rabâchées, il les démolit d'un furtif et mordant coup de plume : « C'est ainsi

que je n'ai pas d'impressions personnelles sur Alger, sinon que cette ville n'est pas blanche ». Certes, en termes touristiques ou esthétiques, le spectacle qui s'offre à Calet est magnifique : tout le monde peut rêver de visiter un jour les gorges de la Chiffa. En 1947 en effet, la réalité géographique et ethnographique que Calet a sous les yeux est admirable, et on peut en juger en regardant les quelque deux cents photos prises en Algérie par Paul Vuillot entre 1890 et 1892, et que l'on connaît depuis 1930. Mais c'est un spectacle qui s'est trompé de spectateur. Les archives de Calet livrent un croquis qui peut-être dit tout. Un croquis du paysage qu'il découvre à travers sa fenêtre de Sidi-Madani et qui donne sur les contreforts de l'Atlas blidéen. Mais cette fenêtre est fermée et à l'extrémité de ses jambes étendues entre sa main qui tient le crayon et la baie vitrée, Calet dessine les sortes de pantoufles dont il est chaussé.

Le récit de voyage est donc entièrement pris à rebours. Loin d'être le principe d'une exportation de puissance ou l'imposition d'un discours d'autorité, ou encore l'occasion pour l'écrivain de lâcher la bride à ses talents d'évocation, il déplace une parole pour placer une voix. Les *impedimenta* du trajet ou l'altérité du monde arabo-musulman qui ne colle pas aux vignettes que la mémoire avait rangées dans ses albums, jouent comme une déstabilisation conjurée par la prise de notes et l'écriture de son roman. Ainsi se préserve-t-il de l'effacement de soi qu'entraînerait la soumission à la découverte pittoresque. Le sensible centrifuge n'est donc pas la manifestation d'un ethnocentrisme européen et colonial incapable d'entendre les différences du monde qu'il a soumis ; il n'est pas davantage l'acceptation des schémas préconçus pour l'analyse de « la plus grande France » ; il n'est pas, pour finir, le plaisir du touriste faisant moisson de beautés pour dès son retour les montrer à ses amis. L'expérience littéraire du voyage aboutit même à un demi-échec littéraire (des notes peu réutilisées, un premier texte inachevé et inédit, un second passablement conventionnel et publié tardivement) et à un voyage dont on apprécie qu'il s'achève. Mais c'est à la lente et subtile incorporation d'une Algérie poétique qu'on assiste ici, à l'opposé d'une prise de possession politique ou littéraire de l'espace. Ni conquête, ni cosmopolitisme de façade. Ni élargissement des horizons au contact de l'indigène, ni adhésion trop facile à l'autre. Calet renforce sa cohésion autour de lui-même par la caresse de la périphérie. Écriture sensuelle et érotique, qui dit le bien-être chaleureux de cette Algérie qu'il métamorphose par un déplacement de parole en un souvenir nostalgique. Au fond de l'inconnu, il y a peut-être du nouveau, mais l'ancien et le connu assurent la sauvegarde de qui se met en péril de disparaître dans cette fascinante nouveauté. Se prêter à l'extérieur, l'accueillir en soi sans renier l'habitude, c'est refuser de se déprendre. Calet reste sur le fil, entre les émotions de l'ailleurs qui sont autant d'abandons de soi et l'obstination à s'enfoncer dans ce qu'il est. Le voyage en Algérie n'a en définitive de sens

que parce que l'écrivain le pénètre de son récit fourre-tout de souvenirs autobiographiques, de ce *Tout sur le tout* qui le ramène trente ou quarante ans en arrière. L'attachement stoïcien à ne pas se fuir se porte garant de l'authenticité d'une ouverture à l'autre, dans sa noblesse et ses limites.

* * *

Ces textes obligent finalement à revenir une fois encore sur la figure de l'intellectuel et la parole déplacée et déplaçante qu'on attend de lui depuis plus d'un siècle, particulièrement dans cette période de sartrisme aigu que fut l'après-guerre. Calet ne développe de théorie sur rien. Ses engagements ont pris la forme de l'action généreuse et d'une défense en actes des « battus de la vie », et non celle d'un discours sur l'alliance bénéfique entre les gens de lettres et les masses opprimées. Ce qu'il voit dans cette Algérie où il est un *véritable* étranger (et non une allégorie sans chair qui cinq ans plus tôt avait assuré la fortune d'un livre célèbre), c'est l'impossibilité pour lui-même de tenir sans imposture des propos d'autorité au nom d'un quelconque progrès. Ses notes dressent un constat terrible. Aucune solution à la question algérienne n'est satisfaisante : ni intégration, ni assimilation, ni recours à la force. Plus terrible encore, lucide et courageux, l'aveu qu'il ne saura pas rejoindre le peuple algérien. On lui livre la glose présentable d'un pays qui l'invite. Mais le peuple, celui qu'il aimerait entendre même s'il parle une autre langue que lui, est privé d'expression par ceux-là même qui parlent à sa place. Il aimerait entrer en relation avec ce peuple «muet », avec ce Kabyle qui patiemment défriche un bandeau de terre sur le versant de la montagne opposée au piton rocheux où s'accroche l'hôtel du Ruisseau des singes, de l'autre côté de la Chiffa. La méfiance à l'égard des experts et des commentateurs un peu partout se fait jour. Si le propos prend la forme d'un regard espiègle porté sur soi, c'est pour se dégager des rôles qu'on voudrait lui faire jouer. Quand il affirme se perdre dans les détails, personne n'est dupe de cette gentille coquetterie littéraire. Il sait tout à l'inverse prélever de l'opacité du spectacle que lui offrent ses contemporains parisiens, suisses, italiens ou algériens [5], le détail cocasse et pathétique qui dit le vrai et ruine le lieu commun. Ce goût de plus en plus prononcé qu'il décèle en lui au fil des années pour ne plus rien discuter (« je prends le parti de la majorité pour m'éviter des complications »), il faut aussi le mettre sur le compte d'une impossibilité à prendre au sérieux des discours qui ne viendraient pas du cœur des gens.

[5] Les articles réunis dans *Rêver à la Suisse* sont de 1946, et Calet publie *L'Italie à la paresseuse* en 1950. Quant à Paris, il est omniprésent dans toute son œuvre et fait l'objet des centaines de notes rassemblées dans *Paris à mon pas* (ouvrage à paraître chez Gallimard).

Tout repose sur la distinction entre l'adhésion et la fraternité, l'identification possessive et la distance du respect amoureux. Dans *Déjà l'heure du souvenir,* l'évocation nostalgique des beautés de la Chiffa ou de l'énigme du Tombeau de la Chrétienne, le désir fœtal de s'emmitoufler dans la chaleur de l'Algérie comme dans une couverture douillette, le bonheur naïf de se retrouver dans la familiarité de son chez-soi retrouvé, ne doit pas conduire à l'interprétation d'un touriste ébahi devant ses photos-souvenirs. C'est d'une communion avec un pays qu'il s'agit, par-delà la fracture des races, des religions, des cultures, des institutions et plus encore des illusions d'un dialogue égalitaire entre puissance occupante et indigènes qui prendrait la littérature comme alibi. Les vraies barrières sont celles de la domination de classe et non celles des nationalités ou de la pigmentation de la peau. Calet, venu du peuple, n'en sort jamais. Mis en situation de réduire l'écart avec une étrangeté radicale, il reste à sa place en déplaçant la parole que tout invitait à se faire analytique et raisonneuse. Calet n'a que faire de la bimbeloterie ou des stéréotypes que l'Occidental a forgé de l'Orient à son propre usage, sauf à l'exhiber comme autant de simulacres qui feignent d'atteindre ce qui doit rester inaccessible. Son attitude en Algérie n'est pas différente de celle qu'il a en France quand il arpente les rues de Paris en rêveur solitaire que tout étonne. Dans les deux cas, il observe en se laissant impressionner par les images et les saynètes de la rue rendues en de très brefs plans-séquences qui empêchent toute classification chosiste. Étranger, Calet le reste dans la sympathie avec l'autre et le respect de son altérité : « J'aime les voyages de façon abstraite ». Le réel n'est authentique qu'à travers ce pacte, à l'opposé du réalisme engagé ou didactique. S'en trouvent préservées la singularité de l'écrivain et sa solitude d'irrégulier radical dans un déplacement de l'énonciation qui empêche l'engluement dans l'énoncé. Ni haine, ni indifférence, ni paternalisme, ni littérature : seulement la lucidité suraiguë qui fait voir *en* soi et convainc que c'est là que se trouve la vérité de ce qu'on a *devant* soi. La prise en charge de l'altérité du monde musulman et de l'Algérie n'est pas dans l'effusion ou la «rage de l'expression » des intellectuels. Tout en bricolant des situations concrètes avec ce qui se donne à voir, Calet se contente avec humilité de formuler « l'énonçable », comme dirait Deleuze, de l'admirable altérité de l'Algérie.

Figures du « détour » oriental chez Habib Tengour et Raphaël Confiant

Mourad YELLES-CHAOUCHE,
Paris 8

Ce matin-là, en bref, je me sentais tchétchène.
(Raphaël Confiant, *La Baignoire de Joséphine*.)

Les Tatars ne faisaient que passer avec la tempête…
(Habib Tengour, *Ce Tatar-là 2*.)

L'Orient occupe, on le sait, une place centrale dans l'imaginaire de l'Occident. Le traitement médiatique de la « question irakienne » et les échos des controverses autour de la théorie du « choc des civilisations » nous rappellent fort opportunément, s'il en était besoin, qu'une bonne partie de l'opinion publique des nations dites développées du Nord (à commencer par celle des États-Unis) se demande encore avec une curiosité parfois non dépourvue d'inquiétude « comment peut-on être Persan ? »

Si la question est ancienne et s'il peut paraître normal que l'Europe ne cesse de la poser depuis qu'elle est historiquement en contact – souvent violent – avec cet Autre énigmatique à ses frontières, il est plus étonnant de la retrouver, bien que sous d'autres formes et d'autres motifs, dans des aires culturelles où a priori elle ne devrait pas ou plus se poser. Il en est ainsi du Maghreb et des Antilles, dans lesquels, comme semble l'attester une partie de leurs littératures, certains aspects de l'Orient continuent tout autant de fasciner et de déranger.

Pour ce qui est de l'Algérie et parmi les auteurs de sa génération, Habib Tengour est probablement, avec Rachid Boudjedra et Nabile Farès, l'auteur chez lequel la dialectique Occident-Orient est posée et développée avec le plus de liberté et de véhémence. Élaborée de longue date entre les deux rives de la Méditerranée, son œuvre a très tôt choisi d'interpeller une certaine mémoire collective et de revisiter cet horizon mythologique d'où est censée

provenir une part déterminante de « l'identité » maghrébine. Dès 1976, dans *Tapapakitaques*, « l'Orient est rouge » et « les perses n'aimaient pas Alexandre ni les indiens ni les chinois ni les arabes ni les grecs » [1]. Par la suite, *Le Vieux de la Montagne* [2] et *Sultan Galièv* [3] viendront confirmer l'importance de l'Orient arabe et de l'Asie centrale dans l'écriture tengourienne. Plus récemment, *Le Poisson de Moïse*[4], s'il a surpris quelques critiques par le traitement particulièrement original du paradigme intégriste et par un style volontiers provocateur[5], n'en poursuit pas moins, à travers la description de l'itinéraire d'un «Afghan » algérien, un questionnement familier, celui-là même que nous évoquions en débutant cette contribution. On retrouve donc bien dans cette écriture une sorte de *biais* caractéristique qu'il s'agira précisément de définir et d'évaluer.

Comme l'ensemble du continent américain, l'espace caraïbe a accueilli à différentes époques plusieurs vagues d'émigrés d'origine (moyen) orientale. Ces derniers y ont développé des activités commerciales diversifiées et généralement prospères. Pourtant, on remarque que dans la jeune histoire des littératures des Antilles francophones, cette population allogène est très peu représentée. Ainsi, le personnage du marchand syro-libanais tarde singulièrement à se manifester [6]. Même lorsqu'il lui arrive de traverser la scène littéraire, sa présence, économiquement affirmée, est pourtant souvent caricaturale. Ce statut paradoxal commence à évoluer avec les auteurs dits « de la créolité ». Parmi ceux-ci, le Martiniquais Raphaël Confiant choisit précisément de jouer avec les clichés et stéréotypes : par-delà la figure convenue du «Syrien », il entreprend d'inscrire dans l'écriture les rapports particulièrement originaux qu'il entretient avec certains traits fondamentaux de la culture orientale. Dans *Eau de café* [7], *Ravines du devant-jour* [8] ou encore dans sa « trilogie tchétchène » [9] se révèle, de façon souvent spectaculaire, une autre manifestation du « biais oriental» évoqué à l'instant

[1] *Tapapakitaques. La poésie-île.* Paris, Pierre Jean Oswald, 1976, pp. 16, 125.
[2] Paris, Sindbad, 1983.
[3] Paris, Sindbad, 1985.
[4] Paris/Alger, Paris-Méditerranée/EDIF 2000, 2001.
[5] Cf. Mourad Yelles, "La 'cinécriture' de Habib Tengour", in *Les Miroirs de Janus. Littératures orales et écritures postcoloniales (Maghreb-Antilles)*. Alger, Office des Publications Universitaires, 2002, pp. 217-231 ainsi que Mourad Yelles (éd.), *Habib Tengour ou l'ancre et la vague. Traverses et détours du texte maghrébin*. Paris, Karthala, 2003.
[6] À titre d'exemple, dans *La Rue Case-Nègres* (1950) de Joseph Zobel, on n'en trouve aucune mention, même dans les séquences proprement urbaines (Fort-de-France) du récit.
[7] Paris, Grasset & Fasquelle, 1991 (Le Livre de Poche, 1993).
[8] Paris, Gallimard, 1993 (Folio, 1995).
[9] Je désigne sous cette appellation les trois "mini-romans" parus aux éditions Mille et nuits – *Bassin des ouragans* (1994), *La Savane des pétrifications* (1995), *La Baignoire de Joséphine* (1997) – qui mettent en scène les aventures du même trio infernal : Abel, Saint-Martineau et Anna Maria.

et que nous proposons de considérer, à partir des travaux d'Édouard Glissant, comme l'une des figures du « détour ».

Dans son célèbre essai sur *Le Discours antillais*[10], Glissant évoque l'existence d'un comportement réactif propre aux Antillais et justiciable d'une interprétation en termes de violence historique et de domination symbolique. Selon lui, les différentes variantes du « détour » (linguistique, religieux, économique, intellectuel) ne sont rien d'autre que les diverses manières par lesquelles les descendants d'esclaves africains et néanmoins sujets de la République française ont tenté et tentent encore de répondre au double traumatisme de la Traite et de l'assimilation. Ainsi,

> *En Martinique, où la population transbordée s'est constituée en peuple, sans que pourtant la prise en compte de la terre nouvelle ait pu être effective, la communauté a tenté d'exorciser le Retour impossible par ce que j'appelle une pratique du Détour* [11].

Si l'on en croit Glissant, le « détour » relève bien d'une tactique de *ruse* mais aussi de *fuite* collective face à l'impossibilité matérielle et existentielle de poser *hic et nunc* le problème central de l'identité antillaise. Le mirage « exotique » (au sens de médiation fantasmatique impliquant ici plusieurs Autres) témoigne donc d'un rapport fondamentalement biaisé à la mémoire et au « lieu », d'une espèce de nomadisme quasi-pathologique dont le philosophe et poète martiniquais évoque rapidement quelques formes. Ainsi, pour lui, l'itinéraire des intellectuels martiniquais, tels Césaire ou Fanon, atteste, de manière éclatante, d'une impasse historique majeure. Empruntant les voies détournées de l'« esquive » poétique (la Négritude) ou politique (la guerre d'Algérie) ces personnalités charismatiques se contentent en effet de « déplacer » les termes de la question identitaire et d'en repousser d'autant la résolution vers un futur indéterminé.

Sans vouloir contester la pertinence de l'analyse de Glissant pour ce qui est des Antilles des années 70, il nous semble néanmoins que, d'une part, les séquelles de la dépossession et du « déracinement » [12] se retrouvent un peu partout dans l'ex-Tiers-Monde et que, d'autre part, loin de les avoir supprimées, les Indépendances – c'est-à-dire la nouvelle légitimité du réenracinement formel et symbolique dans le territoire de la Nation réinventée/restaurée – n'ont paradoxalement fait qu'amplifier dans de nombreux pays les manifestations du « détour » (exodes, émigrations, etc.).

En outre, l'impact de la mondialisation, l'importance grandissante des processus de métissages diasporiques imposent dorénavant aux écrivains de se poster de plus en plus simultanément *ici* et *ailleurs*. On peut penser que la

[10] Paris, Le Seuil, 1981.
[11] pp. 31-32.
[12] Sur ce concept et ses applications dans le contexte algérien, cf. les travaux de Bourdieu et Sayad.

valeur positive de ces nouveaux « détours » s'établit précisément à travers les méandres d'une « errance »[13] planétaire et dans la dynamique créatrice exponentielle des réseaux mis en place. Ce qui n'exclut nullement, on s'en doute, des phénomènes de rejet et de résistance dont les littératures du Sud se font d'ailleurs l'écho sur le mode de la nostalgie ou de la dérision. C'est ce double mouvement et ses implications que nous allons à présent tenter de mettre en lumière en dégageant les principaux éléments paradigmatiques du « divan oriental» chez nos deux auteurs. Il nous apparaît que celui-ci renvoie en fait simultanément et complémentairement à des *types actantiels*, des *lieux emblématiques* et des *formes artistiques* réinvestis par des écritures néo-baroques dans une perspective clairement déconstructiviste.

Habib Tengour et le « détour » tatar

Présent dès ses débuts, le « tropisme oriental » apparaît comme une constante de l'entreprise littéraire de Habib Tengour. Elle fait l'objet d'un traitement souvent très original. De l'évocation du flamboyant Sultan Galièv à celle, plus contrastée, du Tatar anonyme de *Ce Tatar-là*[14] en passant par l'hommage frondeur à Omar Khayyâm, l'écrivain algérien n'a cessé de revisiter les différents avatars d'une relation ancienne et complexe dont les manifestations contemporaines semblent bien relever de la posture socio-culturelle analysée par Glissant. Ce travail d'investigation et de repositionnement critique est particulièrement sensible dans *Le Poisson de Moïse* à travers la description du parcours, exemplaire à plus d'un titre, de Mourad « l'Afghan », mais on peut en distinguer les prémices dès *Le Vieux de la Montagne*.

Comme un leitmotiv, on y voit en effet se dessiner pour la première fois la terrible et fascinante présence des *Mongols*. Par-delà la métaphore eschatologique, Tengour inaugure ainsi une longue réflexion sur la dialectique, à ses yeux essentielle dans l'histoire du monde arabo-musulman et autrefois magistralement exposée par Ibn Khaldûn, entre *nomadisme* et *citadinité*. Le poète et romancier algérien oppose ainsi deux images de l'Orient : celle de la culture raffinée des élites urbaines de Bagdad ou de Nishapoor – élites représentées par Omar Khayyâm – et celle de la « fantasmagorie » nomade illustrée par les invasions mongoles [15].

Par la suite, avec *Sultan Galièv*, Habib Tengour continue de filer la métaphore orientale et revendique même une filiation, mieux une identification avec son héros tatar. Cette démarche est d'autant plus surprenante que rien, dans l'atmosphère idéologique ou dans le discours

[13] Cf. Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*. Paris, Gallimard, 1990, pp. 23 et sq.
[14] *Ce Tatar-là 2*. Launay Rollet, éditions Dana, 1999.
[15] « Les Mongols étaient le tourment de notre errance, un tumulte étroit. », *Le Vieux de la Montagne*, Op. cit., p. 35.

dominant de l'intelligentsia algérienne de cette époque, ne semblait susceptible de la provoquer ou de l'entretenir :

> *Je deviens Sultan Galièv pour me séparer de lui et flâner, Tatar en dérive, guettant l'existence à Bakou, Constantine, Kazan, Mosta ou Moscou, avec dans la doublure de mon blouson tanné d'imaginaire, une confession prête à rendre l'âme* [16].

Si la critique idéologique perce évidemment sous le masque « surréaliste », cette déclaration d'intention vise surtout à proposer au lecteur « désorienté » un programme poétique aux accents ostensiblement rimbaldiens. Elle l'encourage à tenter une « dérive » existentielle favorisée et entretenue par l'exercice méthodique du doute *nomade*. On aura compris que la célébration du *Tatar* est ici exaltation de la transhumance comme mode de vie, de penser et d'écrire. De fait, le voyage est toujours à l'horizon du héros tengourien et il n'est pas étonnant, dans ces conditions, qu'il lui arrive de rencontrer les deux voyageurs les plus célèbres de la Méditerranée : Ulysse et Sindbad. *Tapapakitaques* et *L'Épreuve de l'arc* [17] mettent d'ailleurs en scène le héros grec tandis qu'entre deux fugues, de Nishapoor à Alamout, *Le Vieux de la Montagne* fait brusquement surgir la figure mythique des *Mille et une nuits* :

> *… J'ai rencontré Sindbad le marin dans les entrepôts de la ville.*
>
> Il revenait de son cinquième voyage et me proposa de s'associer à lui pour le prochain *périple. Une part minime car il me savait sans fortune. Il avait besoin d'un expert dans la science des astres et d'un homme cultivé pour lui tenir compagnie.* [18]

L'expertise du narrateur induit ici une connaissance des astres qui n'est pas sans faire songer aux « dons » qu'il attribue lui-même à Omar Khayyâm [19]. À l'instar de Sultan Galièv, le poète abbasside semble par ailleurs incarner un autre conflit cardinal qui oppose *savoir* et *pouvoir*, mystique et politique ou encore poésie et propagande, conflit qui ne peut se terminer, comme on sait, que par la mort ou la disparition du héros lyrique. Pour Tengour, de quelque façon qu'on l'envisage, l'Histoire ressemble de plus en plus à une décadence : une époque s'achève [20] qui voit la fin des grandes épopées. C'est du reste le même sentiment de déchéance et de déshérence qui domine, à près de vingt ans d'intervalle, dans ce *Tatar-là* où, précisément,

> *Ce Tatar-là, au bord du chemin, n'est pas le meilleur exemple de sa nation. Il a tout oublié (ou fait semblant de ne plus se souvenir) des chevauchées sataniques*

---

[16] *Sultan Galièv*, Op. cit., p. 19

[17] Paris, Sindbad, 1990.

[18] *Le Vieux de la Montagne*, Ibid., pp. 82-83.

[19] « Il (…) est respecté comme mathématicien et astronome ce qui flatte sa vanité de paraître », idem, p. 18 et « Il était doué et fut souvent consulté sur des questions d'astronomie et de géométrie » (p. 32).

[20] « Aujourd'hui le barbelé clôt le rêve », *Sultan Galièv*, Op. cit., p. 124.

> *de ses ancêtres redoutés.*
> *À le voir, perclus de rhumatismes, on se demande ce qu'il a de tatar.*
>
> *Lui se demande ce qu'il a fait à Dieu pour mériter un sort aussi lamentable* [21].

Loin de n'affecter que les autochtones dans leurs pays, cette sclérose symbolique frappe aussi les émigrés nord-africains perdus dans les grandes métropoles européennes. *Le Poisson de Moïse* dresse ainsi quelques portraits acides de ces déracinés échoués dans les banlieues et les ghettos, restes déclassés d'un sous-prolétariat sans mémoire et victimes souvent consentantes d'une exploitation et d'une foklorisation endémiques. Au bout du compte, pour le narrateur tengourien, d'Alamout à Peshawar en passant par Bakou et Boukhara, le détour oriental correspond bien à une « fuite » [22] dont il s'agit de tirer les conséquences poétiques et politiques.

Raphaël Confiant et le « détour » syrien

S'agissant à présent de Raphaël Confiant, on ne peut manquer d'être frappé par la prégnance du « paradigme oriental » dans nombre de ses textes. En effet, outre une ascendance chinoise maintes fois revendiquée, on constate aussi un intérêt particulier pour la culture indo-antillaise. Témoin ces hommages réitérés aux divinités du panthéon hindou ou encore l'intervention de personnages allégoriques tel celui de René-Couli dans *Eau de Café* ou du vieux sorcier tamoul dans *La Baignoire de Joséphine.* Limitée à ces occurrences thématiques, l'hypothèse d'un « détour » oriental resterait évidemment pour le moins fantaisiste. Or il existe un autre type de références – nettement plus importantes à tous points de vue – qui mobilisent de manière explicite une série de représentations étonnantes de l'*Oriental*, essentiellement à travers le portrait du *Syrien*.

Ce dernier apparaît par exemple dans *Eau de Café* à travers les figures ambivalentes du Syrien et de son métis de fils, Ali Tanin. Leur ambivalence actantielle se traduit à un premier niveau par le décalage perceptible entre leur statut économique « traditionnel » (négoce) et leur fonction symbolique (séduction). Pour ce qui est de l'activité marchande, elle est systématiquement rappelée et mise en scène comme nous le verrons plus loin à propos du « bazar ». Attardons-nous quelque peu pour l'instant sur la description du commerçant syrien pour noter qu'elle donne parfois lieu à la réactivation – relativement complaisante – de vieux stéréotypes maintes fois utilisés à propos des mœurs et des pratiques attribuées aux négociants juifs ou aux « marchands de tapis » arabes.

[21] *Ce Tatar-là 2*, Op. cit.
[22] *Le Poisson de Moïse*, Op. cit., p. 186.

Ainsi, de façon manifestement ironique, voire parodique [23], le narrateur relèvera les «mille courbettes obséquieuses » [24] de Syrien, sa propension héréditaire à « bourriquer et [à] couillonner le monde » [25] ou encore le véritable culte du secret qui entoure la gestion de l'argent (« les Syriens ne sont pas bavards sur ce sujet » [26]. Il mentionnera par ailleurs la ruse sournoise de Assad [27], la réputation du Syrien comme « quelqu'un d'à la fois terriblement roublard et totalement inoffensif » [28]. Dans un autre domaine tout aussi conventionnel, il sera fait état du sens (manifestement hypertrophié) de l'honneur et du « poids [que] pèse ce mot dans la bouche d'un Syrien » [29]. De même, si le narrateur ne manque pas de souligner le caractère «jovial» de Wadi-Abdallah [30], s'il reconnaît volontiers que « les Syriens ont le cœur sur la main » [31], il ne peut s'empêcher d'observer que, selon lui,

> *(…) cette race-là vit dans l'excès. Autant elle peut être d'une générosité débordante (Syrien offrait des chemises, à chaque rentrée scolaire, à des garçons dont les familles étaient momentanément dans la gêne), autant elle peut faire preuve de la dernière des férocités* [32].

Image double donc que celle du Syrien qui, dans l'esprit du narrateur et des autres protagonistes, est clairement défini comme porteur d'une identité ambiguë. Pour avoir souvent commencé sa carrière comme colporteur, arpentant les profondeurs du terroir antillais, pour s'être ensuite fondu dans le paysage socio-culturel de Fort-de-France, le Syrien de Raphaël Confiant semble bien avoir conquis de haute lutte une forme d'identité antillaise [33]. Pourtant, il demeure également le représentant et comme l'émissaire d'un « Ailleurs » fabuleux. Mieux, il incarne aux yeux de ses concitoyens, ces « mystérieuses contrées levantines » [34] d'où proviennent depuis des siècles, au moins pour un public de culture européenne – et c'est bien le cas avec les Antillais, nonobstant les attraits intermittents du mythe africain [35] – les légendes merveilleuses et les fantasmes les plus extravagants.

---

[23] On citera par exemple le portrait caricatural de Syrien, en particulier la référence à son « nez levantin "plus long que trois nez de nègres mis bout à bout" assurait Man Léonce la boulangère. » (p. 89).
[24] p. 210.
[25] p. 88.
[26] p. 97.
[27] *Ravines du devant-jour*, Op. cit., p. 161.
[28] *La Savane des pétrifications*, Op. cit., p. 58.
[29] *Eau de Café*, Op. cit., p. 26.
[30] *Ravines du devant-jour*, Ibid., p. 195.
[31] p. 219.
[32] *Eau de Café*, Ibid., p. 98.
[33] Cf. par exemple cette séquence où Wadi-Abdallah répond *en créole* au salut *en arabe* (!) du narrateur (*La Baignoire de Joséphine*, Op. cit., p. 89).
[34] *Eau de Café*, Ibid., p. 23.
[35] Cf. les remontrances acerbes de Julien Thémistocle : « Vous êtes en admiration devant la France et la Syrie, bandes de couillons, mais vous tournez le dos à la Guinée » (p. 99).

On ne saurait donc oublier que l'Orient est aussi la terre bénie des conteurs et des poètes et leurs descendants semblent avoir conservé, avec le souvenir de leur patrie, le don de la parole poétique. S'agissant par exemple de « La Syrie » et de ses performances oratoires, nous ne sommes pas très loin de l'univers des *Mille et une nuits* :

> *(…) Syrien avait pris l'habitude de s'asseoir à califourchon sur une chaise, à l'entrée du magasin, et de soliloquer sur sa terre d'origine. Il évoquait des lieux inconnus et beaux, il vantait le désert, les cieux sans nuages, il racontait des fêtes nuptiales et des fantasias, interrompues par d'interminables guerres entre cousins et les nègres l'écoutaient la bouche ouverte, rêvant eux aussi du pays de Syrie* [36].

Associée à cette capacité à transporter l'imagination du commun des mortels – à commencer par celle du narrateur –, il faut marquer l'importance de la *langue arabe* comme véhicule privilégié de l'exotisme oriental. À plusieurs reprises, dans l'œuvre de Confiant, il est fait mention des caractéristiques étonnantes de cet idiome étranger et de l'intérêt qu'il suscite chez les autochtones. Il arrive même, comme chez Molière [37], que par un phénomène de mode quelque peu grotesque, tout un bourg se mette à user d'un « arabe de dérision » pour communiquer avec le commerçant syrien qui ne paraît pas s'en émouvoir outre mesure :

> *De ce jour, tout un chacun apprit à parler l'arabe puisqu'il suffisait de se racler le fond de la gorge et de cracher à toute vitesse des sons gutturaux pour y parvenir. Pas un quidam qui, passant devant son magasin, ne l'apostrophât en toute gentillesse.*
>
> *Hé, La Syrie ! Ça va aujourd'hui ? Acham falhad ichtijad boukhednaf Allah mahabnahar !* [38]

Malgré la « gentillesse » du propos, la stigmatisation identitaire n'en est pas moins réelle et là encore la visée parodique évidente. Pourtant, dans *Ravines du devant-jour*, le jeune narrateur, assistant à un dialogue entre deux marchands, manifeste une véritable fascination pour « leurs envolées gutturales, tellement rapides qu'on jurerait que leurs langues galopent dans leurs bouches » [39]. Cette passion pour une langue orientale est d'autant plus déconcertante chez Raphaël Confiant qu'elle s'articule apparemment sans problème avec la défense d'une créolité dont il fut l'un des plus talentueux illustrateurs.

À l'instar du chinois pour Segalen ou des langues pré-colombiennes pour Le Clézio, on a alors le sentiment que le « détour » arabe et la récurrence du personnage du Syrien participent à la fois d'une stratégie et d'une inquiétude. Stratégie quand l'écrivain mobilise délibérément le paradigme oriental pour mettre en crise une certaine image auto-entretenue du bonheur tropical des « Antilles heureuses ». Inquiétude au sujet de l'évolution d'un système socio-

[36] p. 99.
[37] On pense bien entendu ici aux « turqueries » du *Bourgeois gentilhomme.*
[38] pp. 88-89.
[39] *Ravines du devant-jour*, Op. cit., p. 196. Plus tard, il se promettra même de l'apprendre…

politique qui perpétue, sous des formes plus subtiles mais certainement plus efficaces, les stigmates de l'esclavage et de la domination.

On peut certainement en dire autant de Habib Tengour et de son rapport à l'Orient : stratégie du «transfert » tatar[40] pour contester un certain mythe nationaliste algérien et ses conséquences idéologiques, inquiétude marquée quant aux « impostures » d'une certaine tradition et d'une vision étroitement maghrébo-centriste qui «oriente insidieusement l'œil sur le nombril » et « inculque le mystère de la race »[41]. Cette hypothèse devrait se confirmer à présent avec l'expérience du « bazar » que l'on retrouve chez nos deux auteurs.

Figures du « bazar oriental »

L'un des lieux les plus emblématiques du «détour » oriental est sans conteste le «bazar ». De cet espace emblématique, le dictionnaire propose une définition en trois volets : « *Marché public, en Orient* », « *Magasin où l'on vend toutes sortes d'objets* », « Fig., fam. *Lieu où tout est en désordre. Objets en désordre* »[42]. Comme on peut le constater, la dérivation stéréotypique est ici particulièrement rapide à se mettre en place à partir de la référence ethnologique. Le « bazar » combine ainsi les idées de « profusion » mais aussi de « confusion » , caractéristiques de l'espace physique et culturel de la ville orientale pour un esprit européen que l'on suppose éduqué dans le culte de la Raison et de la logique cartésienne…

Chez Tengour, le «bazar » est pris dans son sens premier et fait l'objet d'une longue description poétique dès *Le Vieux de la Montagne.* On y voit un narrateur amer et désabusé, déambulant en plein ramadan dans un marché qui évoque plus Constantine que Nishapoor, avec la menace de l'invasion mongole en arrière-plan et le spectacle d'une ville en pleine déliquescence :

> *Il y avait beaucoup de monde au bazar.*
> *Flâneurs hagards. Mendiants loqueteux. Détrousseurs à l'affût. Vieilles femmes voilées de hardes. Un grouillement misérable. Meurtrissure de l'espace. Je baissais les yeux pour ne rien voir.*
> *Aveuglement grossier.*
> *Dédale d'épices, de tripes dégoulinantes, de sirops arc-en-ciel. Pittoresque douteux des pénuries. Bijouteries criardes. Pauvreté* [43].

L'accumulation des épithètes péjoratives illustre bien, malgré les explications faussement rassurantes du narrateur, « la fin du monde proclamée » ou encore la déchéance programmée de toute une société soumise aux ordres d'un « Pouvoir » répressif et incapable qui « n'a pas su

[40] « (…) les Tatars étaient des tire-au-flanc indécrottables, réfractaires à toute technologie avancée. Eux, pourtant, si habiles en transferts. » (*Sultan Galièv*, Op. cit., p. 30).
[41] *Traverser*. La Rochelle, Habib Tengour & Rumeur des Âges, 2002.
[42] Dictionnaire Hachette Livre, 1998.
[43] *Le Vieux de la Montagne*, Op. cit., pp. 32-33.

suivre le chemin, diriger la communauté dans la justice » [44]. On remarquera au passage l'autocritique singulière du narrateur qui reconnaît « baisser les yeux », c'est-à-dire refuser le réel pour « regagner [son] observatoire », plutôt que d'affronter « Gog et Magog ». Lâcheté ou impuissance d'intellectuels prompts à s'émouvoir, friands de polémiques mais toujours « ailleurs » au moment des choix et des urgences. Ainsi, où qu'il se trouve, le regard décalé de « l'ethnologue-espion » fait toujours de lui « un étranger au milieu des Grecs » [45], attentif au « pittoresque douteux » [46] du « charivari oriental » [47]

C'est encore le cas dans *Le Poisson de Moïse* où le narrateur accompagne Mourad et Hasni qui se rendent au bazar de Khyber, à Peshawar. Au passage, nous avons droit à une rapide description où l'on retrouve non seulement l'esprit mais jusqu'à la lettre de certains éléments du « bazar » de Nishapoor :

> *Les trottoirs défoncés de l'avenue de la gare routière grouillent d'une foule bigarrée de promeneurs, de marchands ambulants de brochettes, de friandises dégoulinantes et de cigarettes, de voyageurs affairés, de colporteurs ouzbeks au manteau rayé, de portefaix népalais enturbannés, de mendiants estropiés, de Djats diseuses de bonne aventure, de fonctionnaires engoncés dans le costume européen et de soldats en treillis débraillés* [48].

Hormis le côté « cosmopolite » de ce passage – cosmopolitisme relativement complaisant qui évoque (en les parodiant peut-être) les récits exotiques des voyageurs européens découvrant les caravansérails d'Asie centrale –, nous retrouvons bien là l'image canonique du « bazar », lieu de l'*excès* par excellence. Mais aussi, pour le narrateur, espace de la *déception* identitaire. Car, pour le voyageur désabusé, loin d'être « cette escale au milieu des vicissitudes du voyage » [49] et de pouvoir encore symboliser un passé auréolé de toutes les gloires, le « bazar » oriental se révèle finalement conforme aux définitions des dictionnaires, à ce qu'il est en réalité : un simple « décor » qui cache mal « l'Orient misérable des documentaires » [50].

À l'inverse, en dépit de sa fonction mercantile, le « bazar » antillais comme lieu de l'altérité ambiguë semble répondre de manière particulièrement efficace aux fantasmes exotiques du narrateur de Confiant. Même si l'on peut sourire à la lecture des enseignes des boutiques syriennes – *Aux tentations d'Orient, Au palais d'Orient, Au bonheur d'Orient* –, il est certain que la nature de leur négoce tout comme l'origine ethnique de leur

---

[44] p. 33.
[45] *Tapapakitaques*, Op. cit., p. 131.
[46] *Le Vieux de la Montagne*, Ibid., p. 33.
[47] *Le Poisson de Moïse*, Op. cit., p. 47.
[48] p. 47.
[49] p. 182.
[50] p. 182. Dans le même ordre d'idée, n'oublions pas la «tente de bazar » que Mourad découvre avec « dégoût » sur l'esplanade de l'Institut du Monde Arabe.

propriétaire en font des substituts modernes de l'archétypale caverne d'Ali-Baba. À cet égard, il est frappant de constater que l'écriture cultive là aussi une ambivalence constitutive de l'image du *souk* ou du *fondouk* au moins depuis les premiers textes coloniaux [51] : *abondance*, *confusion* et *anachronisme* sont en fait les principaux attributs du « bazar ». À titre d'exemple, le magasin de Assad :

> *est un vrai capharnaüm où lui seul peut s'y retrouver entre les ballots de toile-kaki, les jupes et les corsages à la dernière mode de Paris, les cartons de chaussures et les colifichets, d'un mauvais goût achevé, qu'à cette époque on s'entre-offre volontiers* [52].

Par ailleurs, il est souvent fait état de la qualité exceptionnelle d'une marchandise dont la réputation locale remonte sans doute métaphoriquement à l'époque de la fameuse « route de la soie » et des marchés de Bagdad où l'on trouvait déjà ces tissus « fabuleux », « si doux au toucher et si émouvants au regarder » [53]. Cette évocation de l'Orient des *Mille et une nuits* se trouve paradoxalement renforcée par l'intervention d'un double antillais du conteur abbasside en la personne du « crieur » de « la rue des Syriens, dite rue François-Arago ». En effet, la maîtrise remarquable de l'art oratoire dont fait preuve Lapin Échaudé – « son chacha » de bonimenteur s'inspire bien sûr du folklore créole – rappelle étonnamment tel ou tel passage de *Sindbad* ou d'*Ali Baba* où un marchand, un charlatan ou un derviche s'emploient à rameuter leurs chalands :

> *Accourez, mesdames et messieurs de la compagnie ! Accourez chez Wadi-Abdallah, le plus grand, le plus estimable, le plus extraordinaire palais de l'habillement ! Pantalons en tergal à cent francs seulement ! Corsages à cinquante francs ! Accourez mesdames-messieurs !* [54]

Si la magie de la voix opère ici avec une admirable efficacité, c'est qu'elle réalise une étonnante synthèse de la tradition afro-antillaise et de la légende orientale à partir d'un lieu emblématique. C'est aussi grâce à l'existence du « bazar », émergeant effectivement tel un « palais » des rêves ou des chimères dans le paysage finalement très provincial et conformiste de Fort-de-France, que peut s'effectuer une autre rencontre encore plus déterminante pour le « détour » oriental du romancier martiniquais : la musique arabe. De même, chez Tengour, la voix de Faïrouz ou d'Asmahan, mais surtout le chant religieux (coranique ou mystique) occupent une place d'autant plus grande que l'oralité est un paradigme central dans le projet poétique tengourien. Cette autre facette du paradigme oriental chez nos deux auteurs doit à présent retenir notre attention dans la mesure où elle implique non pas

---

[51] Une comparaison avec les premiers «orientalistes » français du 19ème siècle (Flaubert, Nerval, Maupassant, Fromentin ou les romanciers "algérianistes" (Bertrand, Randau) serait probablement très instructive.

[52] *Ravines du devant-jour*, Op. cit., p. 161.

[53] *Eau de Café*, Op. cit., pp. 89, 23.

[54] *Ravines du devant-jour*, Ibid., pp. 195-196.

seulement une posture anthropologique mais plus globalement ce qu'il faudrait appeler une esthétique du « détour ».

Digressions et divagations : d'une esthétique du « détour »

À plusieurs reprises, les héros ou narrateurs de Confiant reviendront sur l'importance de la découverte de la grande chanteuse égyptienne, Oum Kalsoum, dans l'avènement d'une prise de conscience idéologique qui les place très vite en position de déphasage par rapport à des assignations identitaires vécues comme encombrantes, pour ne pas dire humiliantes. Ainsi, dans *La Savane des pétrifications*, lors d'un échange orageux entre Abel et Wadi-Abdallah,

> *Soudain la voix divine d'Oum Kalsoum s'éleva du fond du Palais d'Orient et je demeurai pétrifié d'admiration sur le trottoir en dépit du soleil de onze heures du matin. Wadi-Abdallah se mit à sourire : j'étais bien le seul et unique individu dans cette île tam-tamesque à apprécier les langueurs orientales de la diva égyptienne. En fait, le bougre connaissait mon aversion pour la musique en général et pour la musique nègre en particulie.* [55].

Déjà, dans *Ravines du devant-jour*, le narrateur nous faisait une importante révélation :

> *Longtemps la musique levantine a bercé tes rêveries d'enfant et elle est d'ailleurs la seule que tu supportes, la seule qui emporte ton âme au loin, très haut dans ces régions éthérées où l'on cesse d'être enchaîné au médiocre des choses réelles. Son chant ne cessera jamais plus de hanter ta vie ; cette insistance douloureuse, quasi interminable, sur l'ultime syllabe de chaque mot ne cessera de scander les étapes de tes parcours amoureux* [56].

Cette fonction médiatrice du chant oriental, l'exaltation de l'Essence à travers «la musique levantine » d'Oum Kalsoum se retrouve également – mais affectée cette fois d'une valeur ambiguë – chez Habib Tengour lors de la séquence inaugurale de la seconde partie du *Poisson de Moïse.* De retour d'Afghanistan, Mourad :

> *éprouve une sensation désagréable de décalage en écoutant, devant un Paris de carte postale, Oum Kalsoum reprendre le refrain* enta omri*. La voix caverneuse de la diva, embrassant la terrasse de l'Institut du Monde Arabe, l'entraîne immanquablement là-bas. Comme un souffle le happe et lui enflamme le visage* [57].

Par une sorte de télescopage temporel, l'intrusion bouleversante de la voix de la plus célèbre cantatrice arabe projette brutalement sur le présent douloureux et comme suspendu du personnage principal l'ombre d'un passé chargé d'émotions. À l'instar de ce qu'expérimente le héros de Confiant, cet évènement inattendu survenant dans un décor « exotique » provoque un sentiment de «décalage » qui propulse l'auditeur «au loin » ou « là-bas », vers un ailleurs que l'on sait ou que l'on devine utopique. Ce vertige

[55] *La Savane des pétrifications*, Op. cit., p. 29.
[56] *Ravines du devant-jour*, Ibid., pp. 218-219.
[57] *Le Poisson de Moïse*, Op. cit., p. 131.

existentiel et culturel représente bien l'une des expressions les plus spectaculaires et les plus profondes du « détour ».

Chez Tengour comme chez Confiant, cet «obscur objet du désir » qui « hante » et « happe » le locuteur semble susciter en lui une forme déclarée ou subtile de *transe*. Pour le romancier antillais, on pourrait avancer – même s'il n'est pas question de remettre en cause la sincérité de la passion orientale – l'hypothèse du recours délibéré à un « transport » tactique, à une transe de substitution. En effet, il n'est pas exclu que l'opposition clairement affirmée par Abel entre furia « tam-tamesque » (donc antillaise) et « langueurs orientales » résonne comme un écho parodique de la célèbre formule de Senghor et marque un rejet virulent de la « musique nègre » assimilée à une entreprise de stigmatisation ethnique aux relents connus. L'esthétique, le politique et l'idéologique s'accorderaient donc ici pour dénoncer les stéréotypes racistes de la «bamboula » ou du fameux «sens du rythme » généreusement dévolu aux Africains et à leurs descendants. Même en faisant la part de la provocation et de l'humour dont notre auteur est coutumier, il semble bien que «l'extase orientale » assure alors une sorte de compromis émotionnel, artistique et éthique entre une « négritude » manifestement dépassée et une « antillanité » toujours équivoque. Nous nous situerions ce faisant effectivement dans la perspective d'une « créolité » qui reconnaît le métissage des cultures comme l'élément-moteur de la modernité et dont on sait que Confiant, avec Chamoiseau et Bernabé, demeure l'un des plus ardents promoteurs.

Même s'ils cultivent volontiers le culte de la pudeur et du secret propre aux adeptes de la mystique musulmane, les héros tengouriens font eux aussi volontiers l'expérience de la transe et du « déchirement » soufi et en rendent compte à l'occasion, comme par exemple dans cette séquence du *Poisson de Moïse* qui nous décrit ainsi un Mourad « méditant ».

> *à l'écoute de sa radiocassette tout en cousant un bouton à la manche de sa tunique. Un léger balancement anime son corps. De temps en temps, il s'immobilise à certains passages puis reprend le mouvement méditatif. Il se laisse modeler par la voix rauque du récitant qu'absorbe la moiteur du soir. Sa poitrine se dilate d'une profonde exaltation. Son visage d'empourpre et son corps reçoit de petites secousses agréables. C'est comme si la sourate l'aspirait en entier dans ses circonvolutions. Des mots s'en détachent, provoquant des éclairs brusques en son for intérieur. Il a la sensation que tout se casse à l'intérieur de lui-même pour se ressouder instantanément. Ce qui lui procure douleur et plaisir confondus* [58].

Le lecteur averti chez qui ce type de description éveillera sans doute des résonances familières – liées en particulier à toute une esthétique orientalisante développée par un pan entier de la littérature coloniale au Maghreb et en Orient – appréciera à sa juste valeur l'effort de réécriture (ou de déconstruction) du stéréotype inspiré par une volonté de réinvestissement

[58] p. 61.

idéologique manifeste. Il s'agit pour le narrateur de rendre compte d'un rapport émotionnel et spirituel au sacré musulman sans céder aux sirènes de l'auto-célébration ni tomber dans le piège de la caricature [59].

Dans *Le Vieux de la Montagne*, le narrateur – qui est aussi un double de Omar Khayyâm – fait un songe étrange au cours duquel il éprouve une forme classique du vertige mystique :

> *Une porte en cuivre rouge était entrebâillée. Je la poussai.*
> *Une lumière m'attira … Je marchais sur un dallage de marbre laiteux.*
> *Flagrance d'encens.*
> *J'entendais un luth et bientôt je reconnus le* maqâm nawahand *qui m'était agréable. J'avançais en tournant comme si j'exécutais une danse. Mon poids s'évanouissait et je me sentais fondre dans une voluptueuse légèreté ….*
> *J'entrai dans la lumière* [60].

Autre épreuve du même type, mais sur un mode plus profane, dans *Sultan Galièv* où.

> *Galièv qu'une nausée clouait sur sa chaise (inconsistance de la sienne vie) écouta Essénine jusqu'en pâmoison, état que les savants de Baghdad avaient nommé* tarab [61].

Dans les deux cas, la transe se définit avant tout comme l'effet intraduisible d'une pratique transversale et notoirement hétérodoxe [62]. S'agissant du *tarab* oriental, on peut avancer que, d'une certaine manière, et contrairement à certaines représentations exotiques qui l'assimilent trop souvent à une sorte d'outrance pathétique, voire pathologique, il relève ici d'une esthétique de la « divagation », pour autant que cette posture représente l'une des manifestations les plus spectaculaires et les plus profondes de la conscience poétique chez un sujet de culture arabo-musumane. Pour celui qui accepte de se soumettre au pouvoir du verbe, de la musique et (accessoirement) de la danse, cette forme d'extase est censée favoriser l'accès à un état d'extra-lucidité permettant de s'affranchir rapidement des catégories formelles de la Norme et d'atteindre alors à un niveau supérieur de discernement et de jouissance.

Si l'on admet que cette transe musicale évoque la figure la plus extrême du « détour » oriental pratiqué par Confiant et Tengour, un rapprochement peut-être intéressant s'offre alors à nous. Il concerne une autre forme, rhétorique celle-là, relativement fréquente dans les textes de nos deux

---

[59] Exercice particulièrement périlleux comme on peut le constater ces derniers temps à travers les nombreuses publications sur l'Islam et le monde arabe souvent rédigées et éditées dans l'urgence, voire la précipitation…

[60] *Le Vieux de la Montagne*, Op. cit., p. 71.

[61] *Sultan Galièv*, Op. cit., p. 107.

[62] Au Maghreb, on connaît l'opposition séculaire entre *faqih* (jurisconsulte) et *faqir* (« pauvre » en Dieu). Sur les rapports entre écriture maghrébine et soufisme, cf. la notion de « soufialisme » proposée par Hédi Abdel-Jaouad, in *Fugues de Barbarie. Les écrivains maghrébins et le surréalisme*. New York/Tunis, éditions Les Mains Secrètes, 1998.

auteurs : la *digression*. Historiquement, l'emploi généralisé de ce type de développement intempestif qui laisse l'écriture libre de retrouver les saveurs truculentes de l'oral et autorise la prolifération du récit en ignorant les rigueurs de la logique linéaire est la marque des littératures minorisées, qu'elles soient savantes ou populaires. Ainsi, le courant baroque européen, le roman picaresque mais aussi la tradition orale orientale de même que les *maqamât* de la période abbasside [63] ont fait un usage abondant et récurrent de ce procédé. Rejetant le diktat mimétique, l'écriture place un narrateur ironique et souvent nihiliste aux commandes d'un projet rhyzomatique où se mêlent différentes voix en un véritable contrepoint polyphonique [64]. Dans ce contexte, l'implosion de la fiction, les ruptures chronologiques systématisées et la fragmentation du récit, la « déchéance » du personnage (y compris le héros) introduisent un brouillage et une confusion que les écritures assument avec une jubilation évidente, non dénuée de ruse au demeurant.

S'agissant de Tengour, dès *Tapapakitaques*, on assiste à une multiplication des effets de « ricochets » [65] et les aventures d'« Ulysse Abu shems » sont l'occasion de nombreuses dérives narratives, à l'image de celles dont les différentes escales du grand marin grec fournissent le prétexte tout au long de *L'Odyssée*. Plus tard, dans *Sultan Galièv*, le narrateur affirme son ambition poétique et témoigne à plusieurs reprises de la difficulté de l'entreprise, à commencer par le refus de la mimésis :

> *… Je ne raconte pas mon histoire ni Sultan Galièv et je n'invente rien. La chronologie n'est pas respectée embrouillamini d'un discours péniblement construit dans l'angoisse de ne pouvoir cristalliser, une éclisse* [66].

Quelques lignes plus loin, le même narrateur expose sa « méthode », de manière évidemment paradoxale :

> *Je désordonne le récit pour le poursuivre pas à pas.*
> *Échafaudage délicat.*
> *Est-ce un traitement nouveau à dissimuler les énoncés intelligibles une chicane de plus pour nous étourdir. Cela suffit !*
> *Donne le bras aux mots et laisse-toi prendre au calembour* [67].

On aura bien sûr relevé l'allusion à la « chicane », terme qui semble convenir parfaitement ici dans la mesure où, selon le dictionnaire, il renvoie simultanément à une « procédure subtile que l'on engage sans fondement, de mauvaise foi », à une « querelle sans fondement, tracasserie déplacée » mais

---

[63] Cf. Abdelfattah Kilito, *Les Séances. Récits et codes culturels chez Hamadhani et Harîrî*. Paris, Sindbad, 1983.

[64] Roland Barthes, submergé par la « stéréophonie dont une place de Tanger (décrite par Severo Sarduy) est le lieu exemplaire » finit par s'identifier lui aussi à l'une des figures du « bazar » : « (…) j'étais moi-même un lieu public, un souk » (in *Le Plaisir du texte*. Paris, Le Seuil, 1973, p. 79).

[65] *Tapapakitaques*, Op. cit., pp. 9-11.

[66] *Sultan Galièv*, Ibid., p. 120.

[67] p. 120.

aussi à un « passage en zigzag installé sur une route et qui oblige les voitures à ralentir ». [68] Nous avons déjà signalé plus haut l'indéniable ruse du texte tengourien, sa « mauvaise foi » salubre dans un contexte où les mots, d'où qu'ils viennent, sont déjà piégés et où les simulacres tiennent le plus souvent lieu de fétiches. Démarche polémique, trajectoire en « zigzag » : de ce point de vue, l'une des dernières séquences de *Sultan Galièv* nous paraît particulièrement instructive. En effet, après l'avoir plongé dans les méandres d'une «aventure tortueuse », le texte finit par abandonner carrément son lecteur, seul désormais face au dilemme du sens et contraint d'assumer sa (lourde) responsabilité dans le triple procès d'élaboration poétique, d'engagement politique et de déconstruction idéologique. Nous assistons donc à la disparition de Sultan Galièv et à une parodie d'enquête policière où il est question d'un « journal » :

> *Des pages soigneusement tapées à la machine et froissées dans une corbeille à papier contenaient ces lignes :*
> *De simples mots à l'exil qui n'apprend rien la vie est tellement dure – l'ennui – et je suis là à la tombe poseur démuni perplexe d'avoir vu mourir ceux qui sont chers.*
> *Un journal est-il nécessaire ? Déraillements inévitables, perturbateurs, un désordre que le lecteur est sommé de débrouiller seul s'il est curieux* [69].

De fait, si le texte «déraille », c'est que la confusion dans laquelle est plongé le monde [70] et la déliquescence du réel obligent le poète à adopter une posture « chicanière ». Le « détour » peut alors prendre des allures de « cauchemar climatisé » , pour reprendre le titre d'une célèbre chanson de Bob Dylan. La «trilogie tchétchène » transforme ainsi les éléments et la logique du « tragique » antillais en une énorme farce aux accents plus qu'inquiétants. Dans ce contexte baroque, désorienté par les multiples allers-retours des personnages, étourdi par leurs incessantes digressions, submergé par un sentiment de débâcle face à la profusion des leurres rhétoriques, « lâché » par les instances traditionnellement garantes de l'intégrité du récit, le lecteur se voit de plus tenu, ici encore, d'entériner la déroute programmée d'une écriture qui se revendique explicitement comme « divagatoire » [71].

De fait, le narrateur – qui se définit lui-même comme un «divagueur-né » [72] ne cesse précisément de multiplier les « digressions oiseuses » [73] avec une verve iconoclaste où s'affirme non seulement un sens particulièrement développé de cette sorte de grotesque postcolonial que l'on retrouve chez

[68] Dictionnaire Hachette, 1998.
[69] *Sultan Galièv*, Ibid., p. 124.
[70] Rappelons-nous ici du « désordre » du « bazar »…
[71] *La Baignoire de Joséphine*, Op. cit., p. 11.
[72] *Bassin des ouragans*, Op. cit., p. 57.
[73] p. 43.

certains écrivains de l'ex Tiers- Monde [74] mais aussi la jubilation du conteur (antillais ou oriental) transporté par la puissance de sa propre imagination. De ce point de vue, c'est sans doute dans la «trilogie tchétchène » que se manifeste avec le plus de virulence une tactique de la dissémination qui est au cœur du «détour » digressif chez Confiant. *La Baignoire de Joséphine* nous offre par exemple une séquence hallucinante – c'est ici vraiment le cas de le dire ! – qui a pour cadre la case de Villassamin au Lamentin. À la recherche de la belle Anna-Maria, Abel, accompagné de son ami Saint-Martineau, décide de consulter le « sorcier hindou ». Au cours du rituel, il fait une mauvaise chute et s'évanouit. Le récit est alors subitement dérouté vers… l'Algérie (!) où Abel a effectué un bref séjour «sous le règne du vénéré leader Houari Boumediene » [75]. Nous aurons ainsi droit à une anecdote particulièrement loufoque dont le narrateur est d'ailleurs le premier à reconnaître l'évidente (mais trompeuse) incongruité [76] :

> *Pourquoi ce souvenir me remonta-t-il à la surface au moment où je tombai dans les pommes suite au choc de mon front contre le rebord de la bassine de sang de Villassamin ? Mystère de l'inconscient !* [77]

Il semble évident qu'en l'occurrence, et par-delà l'allusion ironique probable à la célèbre « madeleine » de Proust, le choc mnésique n'a dans ce cas rien de «mystérieux ». L'« accident » dont est victime Abel et dont l'écriture assume le caractère totalement artificiel relève en fait de l'entière et unique responsabilité d'un écrivain manifestement excédé par les règles périmées du récit réaliste [78]. À la manière des contes ou des récits picaresques, cette chute providentielle fournit l'occasion d'un nouveau « zigzag » divagatoire. Avec ceux qui l'ont précédé, il apparaît ainsi clairement comme l'expression la plus arbitraire – et donc la plus provocante – de cette poétique du « détour » que le romancier martiniquais revendique à travers son œuvre. On notera simplement au passage que c'est encore une fois au contact de l'Orient (hindou ou maghrébin) que l'écriture de Confiant peut « marronner » et prendre à revers les normes et discours dominants…

> *Car on pourrait tout aussi bien parler de «marronnage » à propos de cette pulsion traversière, cette obsession du « décalage », cet appel à la désertion, cette attirance pour l'embuscade et la guérilla qui caractérise la pratique poétique et la visée idéologique de nos deux auteurs. Dans ce contexte, le « détour » oriental, on l'a vu, représente incontestablement une manière de refus mais aussi une forme d'auto-critique face aux impasses tragiques d'une modernité aux couleurs de*

---

[74] Des rapprochements intéressants s'imposent ici avec Sony Labou Tansi, Abdourahman A. Waberi ou encore Rachid Boudjedra. On pourrait aussi mentionner les Québécois Jacques Godbout ou Réjean Ducharme.

[75] *La Baignoire de Joséphine*, p. 39.

[76] Sur le «détour » algérien chez Confiant, cf. Mourad Yelles, «Histoires d'îles : l'Algérie dans trois textes antillais », *Palabres*, revue d'études africaines, Lomé/Bremen, « Rencontres Antilles/Afrique », vol. IV, n°1-2001, pp. 45-61.

[77] *La Baignoire de Joséphine*, p. 41.

[78] Cf. la désopilante complainte de « l'écrivaillon réaliste » (p. 11).

> *l'Occident. Il est certain en outre que ce procès permet paradoxalement de préserver une espèce d'intégrité culturelle, une certaine « opacité » identitaire à opposer aux stratégies de transparence assassine imposées par les tenants et les marchands du nouvel ordre sémiologique et politique mondial.*

Reste que pour les écrivains comme pour leurs personnages nomades, l'analyse de Glissant reste d'actualité et la question toujours posée de savoir si, à terme, les « détours », aussi féconds soient-ils, pourront remplacer – ou mieux/pire – abolir le fantasme essentiel d'un «Retour » (au pays natal) désormais interdit. Quel sera le terminus sur le « chemin de Damas » pour nos héros ? En tout état de cause, « à l'heure de la vagabondagerie généralisée » [79], on peut penser que, compte tenu de leurs différences, les itinéraires de Mourad « l'Afghan » et d'Abel le « Tchétchène » les amènent finalement au même constat :

> *Il n'y a ni Orient ni Occident, ce sont des foutaises littéraires, mais un Nord et un Sud qui se font la guerre à mort. C'est une réalité, çà ! Elle est âpre. Surtout quand on se trouve du mauvais côté* [80]..

Références bibliographiques

Corpus

Confiant, Raphaël.

– *Eau de Café*. Paris, Grasset & Fasquelle, 1991 (Le Livre de Poche, 1993).
– *Ravines du devant-jour*. Paris, Gallimard, 1993 (« Folio » , 1995).
– *Bassin des ouragans*. Paris, Éditions Mille et nuits, 1994.
– *La Savane des pétrifications*. Paris, éditions Mille et nuits, 1995.
– *La Baignoire de Joséphine*. Paris, éditions Mille et nuits, 1997.
– *La dernière Java de Mama Josepha*. Paris, éditions Mille et nuits, 1999.

Tengour, Habib.

– *Tapapakitaques. La poésie-île*. Paris, Pierre Jean Oswald, 1976.
– *Le Vieux de la Montagne*. Paris, Sindbad, 1983.
– *Sultan Galièv ou La Rupture des Stocks*. Paris, Sindbad, 1985.
– *L'Épreuve de l'arc*. Paris, Sindbad, 1990.
– *Ce Tatar-là 2*. Launay Rollet, éditions Dana, 1999.
– *Le Poisson de Moïse*. Paris/Alger, Paris-Méditerranée/EDIF, 2000, 2001.
– *Traverser*. La Rochelle, Habib Tengour & Rumeur des Âges, 2002.

Études critiques

Abdel-Jaouad, Hédi.

Fugues de Barbarie. Les écrivains maghrébins et le surréalisme. New York/Tunis, Éditions Les Mains Secrètes, 1998.

Barthes, Roland.

Le Plaisir du texte. Paris, Le Seuil, 1973.

Glissant, Edouard.

– *Le Discours antillais*. Paris, Le Seuil, 1981.

[79] p. 31.
[80] *Le Poisson de Moïse*, Op. cit., p. 188.

– *Poétique de la Relation.* Paris, Gallimard, 1990.

Kilito, Abdelfattah.

Les Séances. Récits et codes culturels chez Hamadhani et Harîrî. Paris, Sindbad, 1983.

Yelles, Mourad.

– *Les Miroirs de Janus. Littératures orales et écritures postcoloniales (Maghreb-Antilles)*. Alger, Office des Publications Universitaires, 2002.

– (éd.), *Habib Tengour ou l'ancre et la vague. Traverses et détours du texte maghrébin.* Paris, Karthala, 2003.

– « Histoires d'îles : l'Algérie dans trois textes antillais » , *Palabres*, revue d'études africaines, Lomé/Bremen, *Rencontres Antilles/Afrique*, vol. IV, 1, 2001, pp. 45-61.

Rachid Boudjedra, auteur de *La Bataille de Pharsale*, de Claude Simon

Nadine LE DUFF,
Lyon 2

On se souvient de la nouvelle que Borges fit paraître dans le recueil *Fictions :* « Pierre Ménard, auteur du Quichotte », nouvelle écrite en 1939. Rappelons que chez l'écrivain argentin, cette fiction fondatrice [1] met en scène un auteur, Pierre Ménard, et son projet étonnant :

> *Il ne voulait pas composer un autre Quichotte – ce qui est facile – mais le Quichotte. Inutile d'ajouter qu'il n'envisagea jamais une transcription mécanique de l'original ; il ne se proposait pas de le copier. Son admirable ambition était de reproduire quelques pages qui coïncideraient – mot à mot et ligne à ligne – avec celles de Miguel de Cervantès* [2].

L'essentiel de la nouvelle s'organise en deux volets : une récapitulation de l'œuvre de Pierre Ménard, et la description de la réalisation du projet du Quichotte (dont on apprend qu'elle a donné lieu à des milliers de brouillons raturés puis jetés), sans pour autant qu'il soit proposé au lecteur de lire les différents états du manuscrit du fictif auteur. Michel Lafon fait très justement remarquer à ce sujet que le travail d'écriture effectué par Pierre Ménard est «fréquemment [qualifié] (« la souterraine, l'interminablement héroïque, la sans pareille »[…])…mais on n'entend jamais en quoi exactement [il] consiste » [3]. De fait, on ne saura à aucun moment comment

---

[1] Michel Lafon, *Borges ou la réécriture*, Paris, coll. Poétique, Seuil, 1990 : « Je rappelle que « Pierre Ménard » est la première « fiction » écrite par Borges qui, à la suite d'un accident et de quelques autres événements dont je reparlerai, avait voulu mettre ses capacités créatrices à l'épreuve d'un genre nouveau… » p. 59. Ce genre nouveau sera d'ailleurs ultérieurement défini par M. Lafon comme le récit de l'écriture et/ou du commentaire d'un texte, d'une oeuvre, etc.

[2] Jorge Luis Borges, *Fictions*, « Pierre Ménard, auteur du Quichotte », Nouvelle éd. augm. Folio, Gallimard, Paris, 1983, p. 45.

[3] Michel Lafon, Idem, p. 56.

s'y prend Pierre Ménard pour « retrouver » en lui-même le texte du Quichotte, pour en reconstituer quelques passages (le chapitre IX de la première partie et le chapitre XXXVIII), sans du tout les recopier. En revanche, on découvre un fragment du résultat final. Une brève citation du Quichotte de Pierre Ménard est comparée à une brève citation du Quichotte de Cervantès : les deux textes sont rigoureusement identiques d'un point de vue formel… Mais le narrateur – et c'est là que la présence d'un narrateur lecteur de l'œuvre devient absolument cruciale pour la signification globale du récit – le narrateur, donc, s'emploie à caractériser la différence essentielle qui sépare ces « deux versions » du Quichotte :

> *Comparer le Don Quichotte de Ménard à celui de Cervantès est une révélation. Celui-ci, par exemple, écrivit (*Don Quichotte*, première partie, chapitre IX) :*
> *…la vérité, dont la mère est l'histoire, émule du temps, dépôt des actions, témoins du passé, exemple et connaissance du présent, avertissement de l'avenir.*
> *Rédigée au XVIIème siècle, rédigée par «le génie ignorant» Cervantès, cette énumération est un pur éloge rhétorique de l'histoire. Ménard écrit en revanche :*
> *…la vérité, dont la mère est l'histoire, émule du temps, dépôt des actions, témoins du passé, exemple et connaissance du présent, avertissement de l'avenir.*
> *L'histoire,* mère *de la vérité ; l'idée est stupéfiante. Ménard, contemporain de William James, ne définit pas l'histoire comme une recherche de la réalité mais comme son origine. La vérité historique, pour lui, n'est pas ce qui s'est passé ; c'est ce que nous pensons qui s'est passé*[4].

Au-delà de cette confrontation thématique et idéologique, le commentaire du narrateur va plus loin puisqu'il décrète également que l'identité textuelle des deux citations n'empêche en rien une différence de style :

> *Le contraste entre les deux styles est également vif. Le style archaïsant de Ménard – tout compte fait étranger – pèche par quelque affectation. Il n'en est pas de même pour son précurseur, qui manie avec aisance l'espagnol courant de son époque*[5].

Cette appréciation qui n'est pas dénuée d'humour ne peut pas manquer de souligner le rôle essentiel du narrateur dans cette aventure littéraire : c'est sa lecture qui fonde la valeur du texte de Ménard, c'est même elle qui lui confère son identité particulière, différente de celle du Quichotte originel. La mise en abîme est le ressort qui déclenche une telle conception. En effet, c'est au moment même où le récit historique (« l'histoire ») est présenté comme « l'origine » de la réalité passée, que le narrateur/commentateur affirme la prééminence du Quichotte de Ménard, c'est à dire de la version historiquement seconde de l'œuvre. D'ailleurs cette proposition provocante est exploitée dans ses conséquences ultimes à la suite de la nouvelle. Il sera dit en effet que le vrai Quichotte est celui de Pierre Ménard, beaucoup plus riche d'interprétations possibles que la « pâle copie » de Cervantès !

Cette nouvelle a exercé et exerce encore une véritable fascination sur les critiques, vraisemblablement parce que selon la formule de Deleuze, «la

[4] Jorge Luis Borges, Idem, p. 50.
[5] Ibidem, p. 50.

répétition la plus exacte, la plus stricte [y] a pour corollaire le maximum de différence »[6]. Ainsi elle donne lieu à la réflexion aussi bien en littérature (Michel Lafon suit à la trace les études « borgésiennes » depuis les premières théorisations sur l'intertextualité par Julia Kristéva en 1969 jusqu'à celles d'Antoine Compagnon, de Michael Riffaterre et de Gérard Genette qui reviennent sur cette nouvelle avec insistance)[7], qu'en esthétique comme le montre le récent travail de Jacques Morizot[8]. Encore n'avons-nous eu accès qu'à ce qui s'est produit en France sur le sujet, mais les études abondent dans le domaine hispanophone…

Il faut dire que le problème posé par Borges intéresse la conception littéraire dans son ensemble et touche de près la réflexion sur la littérature francophone, algérienne notamment. Quand le narrateur nous apprend de Pierre Ménard qu'« Il consacra ses scrupules et ses veilles à reproduire dans une langue étrangère un livre préexistant »[9], il découvre deux enjeux de taille. D'une part il interroge l'identité de l'œuvre et il la déplace du texte même à la lecture que ce texte permet : il nous dit ainsi que ce n'est pas tant le texte en lui-même qui *est* l'œuvre, mais la relation de lecture et d'interprétation qui se noue entre l'œuvre et le récepteur. D'autre part il met l'accent sur la fabrique du texte et la définit comme une réécriture. Jacques Morizot désigne ce travail du texte par une métaphore «électrique » assez parlante :

> *Enfermé dans l'immuabilité de son code syntaxique, le manuscrit de Ménard devient nécessairement une sorte de «palimpseste » où l'identité superficielle dissimule l'infinie complexité de la genèse et de ses parcours sous-jacents. C'est qu'il réalise un gigantesque détour ou* court-circuit *entre deux états quasi indiscernables dont le second recouvre et dissimule le premier*[10].

On voit le parti que l'on peut tirer de ce double enjeu : au lieu de chercher peut-être en vain à spécifier le caractère national de tel roman, ou de tel écrivain, on s'intéressera plutôt à ce qu'il «réécrit », court-circuite et du même coup interprète, et on placera la démarche de la littérature comparée

---

[6] Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 5 – cité par Michel Lafon, Idem, p. 13.

[7] Dans l'ordre chronologique :

Julia Kristéva, *Sèméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

Gérard Genette, « L'utopie littéraire », *Figures I*, Paris, Seuil, 1966.

Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le Travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

Michel Riffaterre, «La trace de l'intertexte », «Approches actuelles de la littérature », *La Pensée*, n°215, octobre 1980.

Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

[8] Jacques Morizot, *Sur le problème de Borges. Sémiotique, ontologie, signature*, Paris, Kimé, 1999.

[9] Jorge Luis Borges, Idem, p. 51.

[10] Morizot, Op. cit., p. 32.

au cœur de la réflexion critique [11], ce à quoi nous incitent de toutes façons les écrivains maghrébins de langue française dans la mesure où ils se présentent comme le point de rencontre de plusieurs cultures, de plusieurs langues, dont ils font la synthèse, et de schémas littéraires divers.

Chez un écrivain comme Rachid Boudjedra, et dans un roman comme *La Prise de Gibraltar* [12]**,** on trouve de multiples raisons de s'emparer des propositions émises par Borges. La première est que l'œuvre en français est censée provenir d'une traduction : « Traduit de l'arabe par Antoine Moussali en collaboration avec l'auteur » [13]. C'est évidemment la mention « avec l'auteur » qui nous intéresse ici, d'autant que Boudjedra a écrit ses premières oeuvres en français : d'emblée la réécriture se manifeste comme une pratique essentielle de l'auteur lui-même, lisant et remaniant son propre livre. La définition du roman contemporain que donne le chapitre 7 des entretiens avec H. Gafaïti complète et précise en quoi consiste pour Rachid Boudjedra le « faire » littéraire :

> *…En fait, écrire, c'est se souvenir, comme disait Proust. Se souvenir non seulement de soi-même mais aussi des autres textes. Nous retrouvons là la tautologie de l'intertextualité où finalement nous disons toujours la même chose, où toute littérature est la répétition d'une autre littérature et ainsi de suite* [14].

Certes l'idée pourrait sembler surannée – La Bruyère en son temps soupirait déjà que tout est dit et qu'on vient trop tard – sauf à miser sur l'apport novateur de toute réécriture et à saluer dans la littérature du 20ème siècle la libre assomption des textes antérieurs. C'est justement la perspective ouverte par la fiction de Pierre Ménard. On va voir que l'entreprise romanesque de Rachid Boudjedra s'insère dans une perspective très similaire.

C'est qu'il y a des liens quasi organiques entre *La Prise de Gibraltar* et *La Bataille de Pharsale* [15] de Claude Simon. Boudjedra est resté assez discret sur ce lien. Par exemple dans ses entretiens avec Hafid Gafaïti, il convoque Claude Simon au même titre que Faulkner et Joyce pour poser le principe d'une subversion de l'histoire officielle (incarnée par le genre du roman historique) par le « roman de l'histoire » [16] et pour se réclamer de la même démarche. Mais l'œuvre qu'il cite à l'appui est *La Route des Flandres* de

---

[11] On peut voir là plus qu'un écho, un assentiment au plaidoyer pour le développement de la littérature comparée dans la sphère de la francophonie qu'on trouve dans l'article de Charles Bonn, « Littérature comparée et francophonie : un mariage à risque ? », in *Itinéraire et contact de cultures* vol. 26, «Littérature comparée et didactique du texte francophone », Université Paris XIII & L'Harmattan, 1998.

[12] Rachid Boudjedra, *La Prise de Gibraltar*, Paris, Denoël, 1987.

[13] Idem, première de couverture.

[14] Hafid Gafaïti, *Rachid Boudjedra ou la passion de la modernité*, Paris, Denoël, 1987, pp. 77-78.

[15] Claude Simon, *La Bataille de Pharsale*, Paris, Minuit, 1969.

[16] Hafid Gafaïti, Ibidem, pp. 38-39.

Claude Simon. Il se peut, bien entendu, que ce roman qui déjà proposait une traversée de l'histoire représente un point d'ancrage de la réflexion chez Boudjedra. Cependant il y a deux à trois autres textes qui semblent autrement plus décisifs en matière de palimpsestes pour *La Prise de Gibraltar.*

A commencer par le titre : Jean Ricardou a publié aux éditions de Minuit dès 1965 un roman intitulé *La Prise de Constantinople*, qu'il cite d'ailleurs à titre d'exemple aux côtés [17] de *La Bataille de Pharsale*, dans l'essai qu'il a publié ultérieurement [18]. Formulons une hypothèse : Boudjedra, fortement intéressé par les recherches formelles du Nouveau Roman comme il le dit lui-même à Hafid Gafaïti, pourrait très bien avoir découvert simultanément le roman de Claude Simon et celui de Jean Ricardou en lisant l'essai de ce dernier. Le processus de réécriture qui nous intéresse procèderait alors d'une relation complexe et triangulaire : Jean Ricardou, écrivain de *La Prise de Constantinople*, se commente lui-même, et associe sa conception de l'écriture à celle de *La Bataille de Pharsale*, dans son essai ; Boudjedra lit l'essai et découvre à la fois la théorie et la pratique à travers les exemples commentés par Ricardou ; enfin Boudjedra réécrit à la fois *La Bataille de Pharsale* et *La Prise de Constantinople* en reprenant à son compte des techniques d'écriture qu'il assimile à son propre projet.

Toutefois il n'est pas non plus strictement nécessaire que l'écrivain ait pris connaissance du récit de Ricardou : « la prise de Constantinople » est un topique de la peinture d'histoire au 19ème siècle ; les peintres orientalistes européens ont abondamment développé ce lieu commun, et parmi eux Delacroix auquel se lie étroitement l'écriture de *La Prise de Gibraltar*. On notera cependant que Delacroix n'a pratiquement pas mis les pieds en Algérie : tout au plus a-t-il séjourné quelques jours à Oran et Alger, sur le chemin du retour de son grand voyage au Maroc et c'est ce dernier pays qu'il a peint. Une autre hypothèse est donc à formuler : ce qui autorise la référence à Delacroix dans le roman, c'est la correspondance rythmique [19] entre *Constantine* et *Constantinople* aussi bien que leur chute historique aux mains des « Francs » (les Frankaoui). Quant à la vision hallucinée des gorges du Rummel charriant des corps et des têtes coupées, on peut en trouver un exemple chez un autre peintre qui a véritablement assisté à la prise de Constantine en 1837 : Théodore Frère, auteur d'une *Prise de Constantine*

[17] C'est dans le chapitre consacré à *La Bataille de Pharsale*, « La bataille de la phrase » (Ibid., p. 123), que Jean Ricardou développe l'idée que la polysémie du signifiant est la base de la fiction (d'où le calembour du titre du chapitre…) et qu'il cite consécutivement son roman puis celui de Claude Simon.

[18] Jean Ricardou, *Pour une Théorie du nouveau roman*, Paris, collection Tel Quel, Le Seuil, 1971.

[19] Pour la définition du rythme je me réfère à : Meschonnic, *Critique du rythme*, Verdier, 1982.

dont l'atmosphère fantastique offre quelques similitudes avec les scènes du roman [20].

Pour ce qui est de *La Prise de Constantinople*, le titre évidemment est pratiquement reproduit dans *La Prise de Gibraltar.* Mais on peut aussi trouver des particularités de composition, également présentes dans le roman de Claude Simon, qui semblent concerner de près l'écriture de Boudjedra : l'absence systématique de ponctuation, une organisation de la phrase sous les auspices de la parataxe, la contamination ou la répercussion de proche en proche de quelques motifs initiaux, la couleur jaune par exemple chez Claude Simon et Rachid Boudjedra, les variations sur le rien ou le livre du rien en hommage à Flaubert, chez Ricardou (« Rien : nier, rein, ire, renie (reni), nerf (ner), rang (ren), dans (en), rire (ri), erre (r), haine (n), etc. ») [21]. On peut aussi aller jusqu'à citer la question finale de *La Prise de Gibraltar* : « mais où donc est l'issue ? », qui laisse la fin en suspens et renvoie par ricochet à certains passages du roman, notamment au discours de Tarik Ibn Ziad. Cette circularité figurée est aussi à l'œuvre dans *La Prise de Constantinople*, qui porte un autre titre en alternance, une page sur deux, puis définitivement en quatrième de couverture, *La Prose de Constantinople* – ainsi le lecteur est-il incité sitôt achevée la lecture à repartir en sens inverse et à reconsidérer l'ensemble du texte… A ce stade d'observation de l'œuvre de Boudjedra, on pourrait ne voir qu'un jeu référentiel, une chambre d'échos où l'érudition aurait sa part.

Pourtant l'enjeu est plus fondamental. Le rapport étroit du roman de Boudjedra avec celui de Cl. Simon s'apparente à la greffe. Le terme est employé ici à dessein, avec son sens matériel d'implantation en vue d'une fructification : « Opération qui consiste à insérer une portion de l'organisme d'un individu (donneur) ou d'une plante sur une autre partie de son corps, ou sur un autre individu (ou une autre plante) [22]. Quand cette opération « prend », c'est à dire quand elle est réussie, le corps du receveur assimile le greffon, le fait sien, bien que le greffon en lui-même reste nettement identifiable. Ainsi, quand bien même il y aurait absorption et variation par rapport au texte initial – ce qui nous écarte de la proposition extrême de Pierre Ménard où est attestée une identité pleine et entière des deux textes – se trouve néanmoins conservée une trace du texte initial, et une parenté en filigrane avec l'œuvre réécrite. Kangni Alemdjrodo a commenté ce rapport étroit, en mettant en évidence notamment la très grande similitude de l'incipit de chacun des deux romans. Il a souligné ce qu'il appelle « l'effet de

[20] Les tableaux cités ci-dessus sont le plus souvent reproduits dans les nombreux ouvrages consacrés à l'orientalisme en peinture.

[21] Ibid., p. 123. Au passage, on peut voir là un écho assez évident de la théorie de anagrammes de Saussure.

[22] *Le Grand Robert de la Langue Française*, Paris, Robert, 1986.

contamination fondatrice de l'incipit simonien sur *La Prise de Gibraltar* »[23]. Cependant, même s'il défend la thèse d'une écriture de l'intertextualité, qu'il nomme également « réappropriation » (p. 89) sans qu'on sache tout à fait ce qui motive le préfixe – ré – ni à quelles retrouvailles avec le texte il correspond… même s'il désavoue les «critiques […] qui ont reproché [à Boudjedra] d'avoir copié jusqu'à l'outrance les tics et les manies des Nouveaux Romanciers français »[24], K. Alemdjrodo ne semble pas être allé jusqu'à la reconnaissance complète de la réminiscence de lecture comme générateur de l'écriture. Bien qu'il analyse fort justement la composition du récit,en évoquant sa «structure différentielle»[25], il n'exploite pas jusqu'au bout le parti qu'on peut tirer de l'identification des greffons sur lesquels se fonde l'écriture de Boudjedra. Il aurait plutôt tendance à minimiser les réécritures qui sont à l'œuvre dans *La Prise de Gibraltar*, parlant de « clin d'œil » (p. 89) à Claude Simon pour ce qui est de l'incipit, ou « d'allusion pour la mise en abîme du récit » (p. 90) à propos de la miniature de Wâsiti qui occupe pourtant une place-clé tout au long du roman. Bref, à ne pas s'arrêter plus longtemps sur les mimotextes selon l'acception de Genette, il laisse finalement de côté le particularisme de ce roman et le travail de synthèse et/ou de fructification qu'il constitue. Pour le saisir, on peut se proposer d'observer le statut de cette fameuse miniature de Wâsiti, qui revient plus d'une quinzaine de fois dans l'œuvre.

Cette peinture mérite en soi l'attention ne serait-ce qu'en raison de sa provenance. Elle illustre un manuscrit conservé à la Bibliothèque Nationale de France : il s'agit des *Séances (*ou *Mâqâmât*) de Al-Harîrî, un écrivain arabe du 5ème/12ème siècle. Si l'on en croit l'étude consacrée par Abdelfattah Kilito aux séances[26], l'œuvre de Al-Harîrî aurait déjà été reproduite, c'est à dire recopiée, pas moins de sept cents fois du vivant même de l'auteur. C'est dire son renom à l'époque abbasside. Une confirmation de ce succès qui fut durable, c'est la poursuite des copies après la mort de Harîrî, et spécialement des copies illustrées de miniatures peintes, à une époque qui tolère très peu la représentation figurée. Celle de Wâsiti, d'après A. Kilito est la plus célèbre et date de 1237, soit le 6ème siècle de l'Hégire. Or Boudjedra connaît très bien cette date, qu'il cite p. 268 de *La Prise de Gibraltar*, de même qu'il

[23] Kangni Alemdjrodo, *Rachid Boudjedra, La passion de l'intertexte*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2001, p. 90, titre et travail dont on ne manquera pas de remarquer la dette qu'ils ont à l'égard du livre d'Hafid Gafaiti précédemment cité !

[24] Idem, p. 88.

[25] Ibid., citant Vladimir Krysinski, *Carrefour de signes : essai sur le roman moderne*, Paris, Mouton, 1981, p. 88 : « L'architexte boudjedrien, tout en ridiculisant le Nouveau Roman, va tenter donc de se constituer comme une *structure différentielle* capable d'englober « à la fois des écarts entre les différents modèles […], leur somme et leurs interprétations en tant que corrélats de leur identification ».

[26] Abdelfattah Kilito, *Les Séances. Récits et codes culturels chez Hamadhanî et Harîrî*, La bibliothèque arabe, Sindbad, 1983, p. 192.

donne les dates qui délimitent la vie de Wâsiti : 1210 – 1278 (pp. 41 ou 197) et qu'il annonce la « nationalité » irakienne du peintre.

En outre la description détaillée de la miniature choisie en quelque sorte pour illustrer le roman est très précise et permet clairement d'identifier la scène de fête ou de départ en pèlerinage qui accompagne la Séance n°7 [27] (on la retrouve également en première page de couverture de l'édition Denoël de *La Prise de Gibraltar*). Pourtant l'ensemble de ces précisions, cette espèce de transparence ne doivent pas faire illusion : dès le départ, la miniature offrait un décalage assez mystérieux par rapport au texte. R. Ettinghausen signale en effet deux faits étonnants à son propos :

- « le récit n'évoque qu'en passant une troupe de cavaliers à la veille d'une grande fête religieuse » (p. 117) / ainsi la peinture s'empare d'un motif accessoire du récit, et par un effet de loupe valorise un détail infime ;
- cette miniature ne se trouve pas en face du texte qu'elle concerne. Il est probable qu'elle ait été créée pour un autre manuscrit, et placée là opportunément / autrement dit les textes étant interchangeables, la miniature censée les illustrer peut renvoyer à des référents multiples.

Il s'avère donc que la miniature, dès l'origine, n'a pas la place fixe d'un tableau, elle est comme douée de mobilité, elle accompagne par définition un texte, mais ce texte peut varier : il y a une sorte d'adaptabilité de la représentation imagée qui d'ailleurs va être exploitée par Boudjedra. Ainsi, dans le même temps où il mime l'écriture de Claude Simon, il construit un projet de synthèse qui s'illustre justement dans l'utilisation de la miniature de Wâsiti. D'une part en effet, à la manière de *La Bataille de Pharsale*, la peinture offre l'occasion d'une saisie de l'écriture. D'autre part la description picturale telle qu'elle est menée dans *La Prise de Gibraltar* laisse entendre un rapport diffus avec l'ancien genre de l'adab, qu'illustrait traditionnellement la miniature, et marque une réappropriation de l'écriture arabe. Enfin elle donne vraiment corps à certains types de souvenirs (ou à l'autofiction), et les cristallise en les associant.

K. Alemdjrodo a noté que la description de la miniature fait écho à l'utilisation de tableaux dans le nouveau roman, et notamment chez Claude Simon :

> *Et ce « tableau vu où ? »* […] *Boudjedra l'intertextualise à son tour dans* La Prise de Gibraltar, *par allusion à la miniature de Al Wasiti (1210-1278) utilisée pour la mise en abîme du récit. Au passage, signalons qu'on retrouve la même utilisation des tableaux de Pannini dans* La Modification *(1957) et plus tard de multiples*

[27] Richard Ettinghausen, *La Peinture arabe*, coll. Les trésors de l'Asie, Skira – Flammarion, 1977.

détails picturaux dans Description de San Marco *(1963),* Mobile *(1962) et* 6 810 000 litres d'eau par seconde *(1965) de Michel Butor* [28].

Dès la première page de *La Bataille* se trouvent effectivement associés la couleur jaune et l'oiseau-flèche dont les trajectoires se recoupant dessineraient un espace, comparé à un tableau : « oiseau flèche fustigeant fouettant déjà disparue l'empennage vibrant les traits mortels s'entrecroisant dessinant une voûte chuintante comme ce tableau vu où ? combat naval entre Vénitiens et Génois sur une mer bleu-noir… ». Mais on remarque aussitôt que la référence picturale est éludée par la question « vu où ? », restée sans réponse. A juste titre K. Alemdjrodro conclut au refus chez Claude Simon de tout référent. Il met d'ailleurs en relation ce refus avec le nihilisme historique propre au Nouveau Roman [29]. Ainsi le tableau du combat naval reste un matériau quelconque du roman, utilisé au même titre que n'importe quel autre.

Il n'en va pas de même avec la miniature de Wâsiti. Certes elle semble introduite dans *La Prise de Gibraltar* avec des modalités assez similaires à celles de *La Bataille* : association de la couleur jaune et d'un mouvement rotatif de grue (qui rappelle comparativement l'oiseau-flèche de Claude Simon : « une sorte d'aile évincée » p. 13) débouchant mais plus tard dans le récit sur la comparaison avec un tableau, « jaune donc à la manière des chevaux amassés devant le détroit de Gibraltar » (p. 14). Ici en revanche, la référence à une peinture particulière n'est pas éludée, elle est exploitée dans ses moindres détails. On l'a déjà vu, d'ailleurs, le peintre est nommé, situé dans le temps, par le narrateur. De plus la description de la miniature va constituer un véritable leitmotiv du roman (plus de quinze occurrences) et occupe dans certains passages de cinq à sept pages. Ce qui s'y joue, c'est effectivement la mise en abîme de l'écriture par la répétition d'infimes détails, et surtout leur réécriture avec des variantes, elles-mêmes infimes. Par exemple la description minutieuse des bannières portées par les cavaliers sur la miniature de Wâsiti (pages 79 à 80) au début de *La Prise…* est reproduite pages 199 à 201 avec des variantes sur les inscriptions qu'on peut y déchiffrer.

Bannière grise :

p. 80 « (Dis que Dieu est unique. Dieu). Quant à la suite des mots elle est cachée. »	*p .199 « (Dis que Dieu est unique et qu'Allah…). Quant au reste de la sourate il n'était pas visible mais il était facile de la compléter de la sorte (…est l'Absolu. Il n'a jamais engendré n'a pas été engendré non plus. Et nul n'est égal à lui…).*

[28] Kangni Alemdjrodo, Op. cit., p. 90.
[29] Idem, p. 95.

Paroles déplacées

Bannière rouge :

*p. 80 « (*Dieu est grand*)[…] il y a un dessin, sorte d'étoile à quatre branches. »*	*p. 199 « (*Allah est grand*) ; et entre les mots on voit des dessins géométriques d'un rouge plus terne. ».*

Bannière jaune :

p. 80 « …plusieurs mots peints en blanc et qu'il est impossible de déchiffrer à cause de la ressemblance entre le fond et la forme. »

Bannière noire : .

*« …les mots (*Il n'y a de Dieu qu'Allah*) tronqués de leur suite logique (*Mahomet est son prophète*)… ».*	*p. 199 «…des inscriptions de couleur noire sur lequel on a brodé ces mots : (*Il n'y a pas d'autre Dieu qu'Allah*…).Quant au reste de la phrase (*et d'autre prophète que Mahomet*) il est aussi invisible,… ».*

Bannière grenat :

p. 80 « (Il n'y a de Dieu qu'Allah Mahomet) »	*p. 199 « (il n'y a pas d'autre Dieu qu'Allah Mahomet…) ».*

Il nous semble intéressant de remarquer à ce propos que la mise en abîme évoquée plus haut consiste dans un double travail de lecture et de modification (ou réécriture). Ainsi la miniature est littéralement déchiffrée et reproduite avec des ajustements qui montrent le côté partiellement aléatoire de l'interprétation. Borges vraisemblablement n'aurait pas démenti cette conception de l'écriture qui tente de se saisir elle-même dans un ressassement sans fin.

Là ne s'arrête pas la fonction de la peinture. Elle est aussi le point de départ d'une série de commentaires parfois ironiques, parfois contradictoires, qui portent en filigrane la marque d'une référence à la littérature arabe classique.

On se souvient que le peintre Wâsiti est présenté explicitement dans le cours du roman. En revanche rien n'est dit de l'œuvre support de la miniature. Or il est improbable que cette dernière ait été éditée sans aucun rappel de l'œuvre de Al-Harîrî dont elle fait consubstantiellement partie. Si les Mâqâmât sont passées sous silence, selon une stratégie qui resterait à éclaircir, il n'empêche qu'on puisse penser qu'elles laissent leur trace en creux dans le texte de *La Prise de Gibraltar*. Le genre de la séance, ou *adab*, avant d'avoir été assimilé, dans la littérature arabe classique, au récit écrit et signé de son auteur (par opposition à la littérature orale), se définit d'abord comme un récit de voyage ; il passe pour l'ancêtre du récit picaresque, introduit dans la littérature occidentale par le biais de l'Espagne. Mais il ne

faut pas s'en tenir au seul aspect thématique de l'*adab*. Pour reprendre les termes mêmes de A. Kilito, l'*adab* est un « méta-genre » [30] :

[à propos des *Séances* de Hamadhani] :

> *Les séances qui incluent toute la gamme des genres connus, devaient alors voir le jour. Les deux protagonistes [Abû l-Fath et 'Isâ ibn Hichâ] sont des êtres protéiformes ; ils passent par diverses expériences qui sont autant de situations de discours, où se déploient et s'épuisent les genres dans leur pluralité.* [31] *(entre autres : « la complainte amoureuse, le panégyrique, l'autopanégyrique, le thrène, la demande d'accomplissement, le reproche, la menace, la satire et l'excuse »* [32]*).*

La même idée est reprise à propos des *Séances* de Harîrî, avec toutefois un élément supplémentaire : le texte est souvent crypté, à double sens, et nécessite des commentaires et des traductions. Soit ces gloses proviennent d'auteurs autres, soit l'auteur lui-même se fait l'interprète (c'est à dire le lecteur-traducteur) de son texte :

> *Le premier interprète de Harîrî a été Harîrî lui-même. Pendant qu'on « lisait » les séances en sa présence, il a sans doute fourni d'amples explications. L'ouvrage en porte la trace : huit séances sont commentées soit dans le corps même du texte […], soit sous forme d'appendice au texte […]. Le texte d'*adab *est pour ainsi dire composé en vue du commentaire* [33].

Il semble qu'on puisse identifier certains indices de cette structure digressive et composite dans *La Prise de Gibraltar*. En effet, outre l'aspect ironiquement picaresque de l'errance de Tarik et Kamel à la recherche du point de départ des cavaliers berbères vers l'Espagne, on trouve dans le roman, justement à propos de la miniature de Wâsiti, des passages de commentaire qui permettent la mise à distance de la composition du récit et une réflexion sur celle-ci. Par exemple, à la page 83, sur les détails infimes de la scène peinte (ici le nombre d'instruments de musique qui y sont figurés, trois ou quatre) :

> *Sinon, pour n'importe quelle personne qui regarderait le tableau d'une façon rapide et superficielle ne permettant pas de s'intéresser ou de donner son importance à de tels détails* superflus *mais qui – selon les peintres eux-mêmes – constituent l'essentiel du travail artistique (*l'accumulation des futilités*)* [?].

On comprend que, dans un retour sur le texte en train de s'écrire, la description détaillée de la miniature est assimilée à l'acte de peindre qui devient à son tour emblématique de la création littéraire. Le commentaire se double de plus d'un arrière-plan ironique contenu par exemple dans le terme de « futilité ». La même ironie traverse la prétérition suivante :

> *Mais il serait fastidieux d'utiliser un quelconque recours à des spécialistes pour trancher dans une telle affaire [le nombre d'instruments de musique], car cela transformerait une curiosité somme toute légitime mais tout à fait secondaire en*

[30] Abdelfattah Kilito, Idem, p. 86.
[31] Ibid., p. 86.
[32] Ibid., p. 81.
[33] Ibid., p. 197.
[?] C'est nous qui soulignons.

> *un problème d'ordre métaphysique ou philosophique ou esthétique ; on n'en finirait plus alors de gloser là-dessus.* (p. 84).

Pour autant la glose se poursuit sur toute la page… Dans le même ordre d'idées, l'écriture du détail est aussi commentée de façon critique dans deux autres passages significatifs :

> p. 198 [à propos de l'importance que le peintre aurait accordée *« à tout ce qui n'était pas les cavaliers eux-mêmes »] ; « Mais, en fait, il ne s'agit là que de* pures spéculations mentales… *»*
>
> p. 241 [à propos des couleurs ternies de la miniature] : *« comme si on les avait plongées dans l'eau, juste à la fin du travail du peintre, mais toutes ces impressions ne sont que des* élucubrations exagérées, *dans la mesure où cette impression de terne est due essentiellement au temps et à la dégradation qui en résulte nécessairement et par la force des choses.*

On voit bien que ces « spéculations », ces « élucubrations », ces « futilités » constituent la matière même du développement textuel, notamment par l'usage de la comparaison (« comme si on les avait plongées dans l'eau… »). Au lecteur donc de saisir un double mouvement d'ironie à l'égard du modèle simonien d'une part, comme pour signifier qu'on n'est pas dupe de la vacuité du jeu formel de la description et de la digression, d'autre part à l'égard du modèle masqué ou clandestin de la séance, ou du moins des critiques qui ont été adressées à ce genre [34]. Mais en même temps, la prétérition qui marque en fait la poursuite du développement de la « spéculation » nous indique contradictoirement que cette dernière est essentielle, qu'elle est au cœur de l'écriture dans sa tentative de saisir et nommer l'histoire telle qu'elle se manifeste par les mots. En cela on rejoint la préoccupation centrale de l'*adab*.

La miniature donne véritablement lieu à une exploration mentale. Une clé nous en est donnée dès le premier passage de description, au début du roman :

> *Incapable de dire exactement d'où elle provenait, cette vieille miniature persane. Ou arabe ? S'agirait-il seulement d'une image mentale composée de plusieurs souvenirs picturaux accumulés, entassés ? Seulement d'une* [35].

Le traitement que le narrateur lui fait subir montre en effet un empilement de données diverses. Tout d'abord la miniature est délibérément associée à Tarik ibn Ziad et à ses cavaliers se préparant à la conquête de l'Espagne (alors qu'on a pu voir précédemment à quel point cette association est fictive). C'est par l'affirmation du lieu que se nouent les deux scènes :

---

[34] Abdelfattah Kilito, Ibid., p. 207, Renan énumère quelques-uns des jeux verbaux de Harîrî, puis note : « *On a peine à se figurer quels immenses frais de composition ont dû coûter ces difficiles bagatelles, et c'est vraiment pour l'homme sérieux un très pénible spectacle de voir tant d'efforts dépensés en pure perte pour n'être que ridicule.* ». Renan vise ici la préciosité alambiquée des figures qui étaient un passage obligé des séances, mais on peut considérer que la minutie de la description chez les nouveaux romanciers ou chez Boudjedra s'apparente à ces volutes, ces digressions, que Renan nomme « bagatelles ».

[35] Rachid Boudjedra, Ibid., p. 16.

« amassés devant le détroit de Gibraltar »[36]. Pourtant le texte laisse assez rapidement planer le doute quant à cette affirmation. Par exemple dès le début un détail insolite est relevé dans la miniature :

> …*portant des instruments musicaux et des étendards militaires* qui n'ont rien à voir avec les armes que l'on s'attendrait à voir *dans les mains de ce genre de personnages et dans de telles circonstances*[37].

Le doute se poursuit loin en avant dans le récit, comme on le voit à la concession suivante :

> …*à cause de la présence de cette miniature qui,* bien qu'elle n'eût rien de guerrier ou de violent *, ne faisait pas moins penser à la guerre ; ou bien, ce qui était plus atroce, à l'idée de la guerre*[38].

Le phénomène d'appropriation d'une image pour illustrer un autre signifié que celui d'origine est évidemment suggéré dans ces courts passages. Et on peut effectivement y voir, comme plusieurs critiques l'ont fait, la mise en cause de l'interprétation des archives, le détournement auquel cette interprétation peut conduire – d'autant qu'un des moments forts du roman consiste dans le cours d'histoire de Mr Achour qui dévoile la manipulation à l'œuvre dans l'utilisation de la prosopopée et la mythification de Tarik ibn Ziad par les nationalistes algériens.

Cependant la superposition d'autres images sur la miniature revient avec trop d'insistance pour qu'on n'y lise pas d'autres valeurs. Le père du narrateur est substantiellement rattaché à elle et de deux manières : il est dit qu'elle «trônait au-dessus du bureau paternel» (p. 187) ; il est dit aussi qu'elle figure dans un livre consacré aux peintures de Wâsiti : « Mon père me surprenait souvent plongé dans ce livre qui me répugnait et me fascinait à la fois. Il me l'arrachait (le livre) des mains et me giflait en hurlant… » (p. 299). C'est quasiment un lien métonymique qui s'instaure entre la peinture et le père, confirmé par le sentiment de répugnance et de fascination que le père exerce à son tour sur le fils :

> *…ce chef-d'œuvre pictural qui allait affoler le père, le passionner, le séduire, le mettre sous le charme, à tel point qu'il décida de l'acheter à un prix exorbitant et de l'accrocher au-dessus de son bureau, devenant – la miniature – non pas un pur chef-d'œuvre de la peinture arabe, mais surtout une sorte de manifeste rappelant, insistant et attirant l'attention d'une façon exemplaire sur la pugnacité des conquérants musulmans, leur courage et leur génie militaire dont il (le père) était non seulement le témoin sincère et le propagandiste notoire mais aussi l'archétype moderne et contemporain, le modèle fidèle, certes, mais terriblement narcissique, infatué, et se permettant une sorte de subjectivité fanatique et aveugle qui le rendait particulièrement antipathique*[39].

L'image de la miniature se présente en fait comme le legs du père dans l'imagination du narrateur : en elle se cristallisent le souvenir du père, le

[36] Ibid., p. 14. C'est moi qui souligne.
[37] Ibid., p. 15. C'est moi qui souligne.
[38] Ibid., p. 188.
[39] Ibid., p. 145.

souvenir de son idéologie nationaliste, et donc par imbrication, des clichés historiques véhiculés par cette idéologie. (On peut à cet égard souligner l'usage stratégique qui est fait du participe présent, par exemple dans le début de la citation « ce chef-d'œuvre qui…à tel point qu'il décida de l'acheter… et de l'accrocher…, devenant – la miniature – … » Dans une phrase nominale énumérative, à défaut de verbe principal, le participe présent se rattache au sujet de la proposition relative qui le précède, ici le père représenté par le pronom « il ». Seule l'incise « – la miniature » rectifie le tir, mais après coup dans la lecture, de sorte que le père se trouve véritablement assimilé à elle). C'est ainsi qu'on peut comprendre le ressassement du narrateur revenant sur cette image contaminée par le cliché idéologique, qu'il s'épuise à décrire sans jamais parvenir à une version satisfaisante ou achevée : la « vision » de Tarik et ses cavaliers dressés face au détroit de Gibraltar à la fois relève de la réalité vécue et de la fiction idéologique, on ne peut pas lui assigner une place fixe.

Par surimpression se greffent aussi les massacres de Constantine perpétrés par l'armée française en 1846, et leur réplique en août 1955 (racontée par la mère). Pourtant on a l'impression que c'est une autre peinture dont se souvient le narrateur, semble-t-il un tableau de Delacroix, sans qu'il soit possible de l'identifier clairement, comme on a pu le voir précédemment. Il en est question page 50 du roman :

> *…N'oubliant pas non plus ces têtes coupées qui roulaient dans l'eau boueuse et torrentielle du Rhumel depuis 1846 selon une gravure d'Eugène Delacroix que son père le laissait regarder de temps à autre* [40].

Mais un glissement s'opère en cours de récit et la description de ce qui semble être la gravure ou le tableau de Delacroix se replie sur la miniature :

> *L'une des miniatures, particulièrement spectaculaire, m'avait toujours impressionné. La toile* [sic…les miniatures ont pour support le papier ou le parchemin…] *baignait dans des couleurs toutes dérivées du rouge. Il y régnait un climat d'obscurité impossible à discerner avec précision. Il y avait plusieurs taches rouges qui vont de l'écarlate au brun foncé. Au-dessus des guerriers, le ciel était ardoisé par endroits et cuivré en d'autres. Les flammes dévoraient tout ce qui était contenu dans la toile, y compris le ciel lui-même et jusqu'à l'horizon rougeâtre…* [41].

A lire cette description, il devient évident que la miniature est devenue le prétexte à développer des scènes imaginaires, fantasmatiques, qui s'offrent comme une réécriture de différentes représentations picturales vues puis interprétées et assimilées. On peut se souvenir, pour les définir, de l'expression «images mentales » déjà citée. Ces dernières qui concernent toutes finalement la représentation de l'histoire que le narrateur se

[40] Inutile de préciser qu'il n'existe aucune gravure de Delacroix sur ce massacre ni sur cette ville.
[41] Ibid., p. 298.

« fabrique » sont à mettre en relation avec le constat amer de la fin du roman :

> *Mais je me rends compte encore aujourd'hui que je n'ai toujours pas compris grand-chose à tout ce fatras et à toute cette mélasse qu'on appelle – communément – histoire* [42].

En effet, au lieu d'un discours de type historique ou idéologique qui mettrait en ordre les événements, un ordre causal et linéaire (un discours tout entier porté par la clausule et les silences qui la ponctuent : « … mélasse qu'on appelle – communément – histoire »), l'empilement des images mentales où se mêlent l'imagination et le souvenir traduit le côté chaotique du vécu de l'histoire. A ce titre les réminiscences du genre de l'*adab* se prêtent particulièrement bien à la représentation du croisement entre réalité et fiction. Par la réécriture ou la réinvention de ce modèle, Rachid Boudjedra fonde une littérature qui questionne l'interprétation du réel. Des archives de source arabe, d'autres qu'on pourrait qualifier d'orientalistes, s'y juxtaposent avec des scènes d'autofiction (et spécialement celle, cruciale, de la Révolution algérienne) pour composer un « tableau » [43] de l'histoire ressentie, imaginée, ressassée. Cette expérience est à décrypter, d'autant qu'elle est exposée dans ses bifurcations et ses contradictions, à la manière des séances.

Ainsi, paraphrasant le narrateur de *Pierre Ménard, auteur du Quichotte*, pourrait-on dire : l'histoire, mère de la vérité ; l'idée est stupéfiante… Rachid Boudjedra, auteur de *La Bataille de Pharsale* de Claude Simon, ne s'en remet pas au rejet de l'histoire et à l'absence de vérité historique, il déplace le problème. A l'explication discursive, il substitue le récit du vécu traversé par l'imagination, omniprésente. Il travaille la rencontre de types de textes aussi divers que la description objective du Nouveau Roman ou la tribulation narrative de l'*adab* pour mettre en lumière « ce que nous pensons qui s'est passé », qui est l'histoire dans l'expérience individuelle du sujet. Reste alors au lecteur à se faire l'archéologue de l'œuvre pour tirer une interprétation de sa lecture.

En effet, cette traversée des cultures, que provoque le récit de Boudjedra, implique plus qu'un déplacement qui ne serait que spatial: elle met surtout en valeur la dimension historique et temporelle de l'écriture contemporaine, son historicité, au-delà de toute classification de genre. Cette écriture est provocante en ce qu'elle invente au fur et à mesure ses propres règles. C'est

[42] Ibid., p. 311.

[43] Une remarque s'impose ici : l'appellation de « tableau » qu'on utilise dans la mesure où on établit un rapprochement entre la description picturale et le récit historique dans cette œuvre ne doit pas conduire à penser que cette description est arrêtée ou figée, à la manière d'une toile peinte. Nous pensons avoir suffisamment montré par ailleurs qu'il y a un mouvement de l'écriture pour remettre sans cesse en question ce « tableau », pour ne jamais l'arrêter vraiment.

pourquoi nous n'avons pas hésité à formuler un titre provocant, « Boudjedra, auteur de la Bataille de Pharsale », qui tente de souligner l'étonnant travail de transformation auquel se livre ce témoin de la littérature contemporaine.

Bibliographie

Alemdjrodo, Kangni, *Rachid Boudjedra, la passion de l'intertexte*, Presses universitaires de Bordeaux, 2001.

Bonn, Charles, « Littérature comparée et francophonie : un mariage à risque ? », *Littérature comparée et didactique du texte francophone*, in *Itinéraire et contact de cultures*, vol. 26, Université Paris-XIII, L'Harmattan, 1998.

Borges, Jorge Luis, « Pierre Ménard, auteur du Quichotte », in *Fictions*, Folio, Gallimard, 1983.

Boudjedra, Rachid, *La Prise de Gibraltar*, Denoël, 1987.

Ettinghausen, Richard, *La Peinture arabe*, Les trésors de l'Asie, Skira – Flammarion, 1977.

Gafaiti Hafid, *Rachid Boudjedra ou la passion de la modernité*, Denoël, 1987.

Kilito, Abdelfattah, *Les séances. Récits et codes culturels chez Hamadhanî et Harîrî*, La bibliothèque arabe, Sindbad, 1983.

Lafon, Michel, *Borges ou la réécriture*, Poétique, Seuil, 1990.

Meschonnic, Henri, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, 1982.

Morizot Jacques, *Sur le Problème de Borges. Sémiotique, ontologie, signature*, Kimé, 1999.

Ricardou, Jean, *Pour une Théorie du Nouveau Roman*, Tel Quel, Seuil, 1971.

Simon, Claude, *La Bataille de Pharsale*, Minuit, 1969.

Les jardins aux sentiers qui bifurquent

Amina AZZA BEKKAT,
Blida

> La bibliothèque est illimitée et périodique. S'il y avait un voyageur éternel pour la traverser dans un sens quelconque, les siècles finiraient par lui apprendre que les mêmes volumes se répétent toujours, dans le même désordre qui, répété, deviendrait un ordre : l'Ordre. Ma solitude se console à cet élégant espoir.
> (Borgès *La Bibliothèque de Babel*.)

La littérature maghrébine de langue française affiche presque comme une constante un rapport riche et déclaré aux grands textes de la littérature universelle. Mohammed Dib s'inspirant de Cervantès et de Beckett construit dans *Le Désert sans détour* une œuvre énigmatique et intimidante, Camus cité dans de nombreux ouvrages revient de façon presque obsessionnelle dans toute la littérature algérienne de l'après indépendance. A maintes reprises, résonnent les souvenirs de Joyce, Faulkner, Proust et tant d'autres dont le souvenir féconde et vivifie les textes maghrébins. Intertextualité ludique, souvenir mélancolique, ce jeu de composition est une interrogation sur l'écriture de l'auteur. « Tout est dit et l'on vient trop tard depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes et qui pensent », l'ouverture des *Caractères* de La Bruyère résume de façon poétique le poids des années passées et des créateurs qui nous ont précédés. « Nos opinions s'entent les une sur les autres » écrivait déjà au 16ème siècle Montaigne.

Mais cette reprise peut être aussi subversive, lorsque les œuvres canoniques sont réécrites et contredites dans une réécriture où s'infiltre l'idéologique. Les dernières années ont vu l'écrivain maghrébin plus libre de son inspiration, et prêtant toute son attention à l'écriture, tissant ainsi un texte qui se veut d'abord une réflexion sur la création littéraire. Alors l'œuvre ne témoigne plus pour son époque ou les préoccupations des contemporains, elle devient une longue méditation sur l'écriture : « Se coupant du monde, refusant de décrire l'histoire et la société, la littérature devient son propre

sujet et ne cesse de contempler son propre reflet dans l'eau de la phrase [1] ». Contempler son reflet dans l'eau, cette vision narcissique de la littérature implique que cette image soit déformée et que ce miroir tendu à l'ego de l'écrivain reprenne et modifie le projet qui lui a servi d'inspiration. Cette passion narcissique ne va pas sans une certaine ironie car le moteur même de son inspiration est une interrogation sur l'écriture. Rachid Boudjedra a affiché depuis toujours cette *passion de l'intertexte* [2] et dans son œuvre qui couvre maintenant plus d'une trentaine d'années, on retrouve de façon très perceptible ces rappels qui, loin de se dissimuler, s'exhibent avec ostentation.

On trouve en fait trois façons de procéder ; il y a d'abord les œuvres citées mais non mentionnées, les rappels de roman à roman comme si l'auteur ne faisait qu'écrire une seule et même œuvre qui s'enroule sur elle-même à mesure que l'on tente d'en dénouer l'écheveau, et enfin dans les dernières productions, des citations empruntées aux textes et qui affichent ostensiblement leurs références. La référence n'est plus fondue dans le texte et livrée à la perspicacité du lecteur et à sa connaissance ou reconnaissance, l'énoncé s'affiche comme un florilège de fragments antérieurs qui se distinguent par leur typographie et qui sont donnés avec références à l'appui. Cette démarche originale, même si l'auteur avoue s'inspirer des écrivains égyptiens, interroge le texte et menace sa cohésion. Les faits décrits ne nous entraînent pas dans une histoire que l'on découvre et à laquelle on adhère, « le monde n'est plus le cadre ou l'enjeu d'une lutte mais l'objet d'une rêverie, d'une découverte, d'une interrogation [3] ».

Dans le roman intitulé *Fascination* (Paris, Grasset, 2001), nous sommes menés dans des lieux divers, Hanoi, Paris, Constantine, Alger, étapes des pérégrinations de l'auteur mais en fait cette instabilité spatiale n'est que le reflet par analogie du parcours de la quête de l'écrivain.

Un auteur récent et de moindre renommée, Habib Ayyoub, utilise aussi dans un recueil intitulé *C'était la Guerre* [4] et dans une nouvelle précisément qui s'intitule *Chasse à l'iguanodon de Barbarie* cette référence constante. Mais, dans ce cas, le recours est plus humoristique, les citations étant construites de toute pièces.

Ce sont ces deux œuvres que nous interrogerons pour montrer comment ce bricolage intertextuel fait naître un sentiment d'étonnement chez le lecteur, qui le pousse ensuite à s'interroger sur la littérature. Cette quête

[1] Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, Paris, Gallimard ,1994, p. 16.
[2] Kangni Alemdjrodo, *Rachid Boudjedra ou la passion de l'intertexte*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001.
[3] Michel Raimond, *La Crise du roman*, Paris, Corti, 1966, p. 487.
[4] Alger, Barzakh, 2002.

s'accompagne d'un sentiment d'ironie au sens étymologique du terme c'est-à-dire d'une interrogation.

Le fragment

Borgès dans sa nouvelle *Les Jardins aux sentiers qui bifurquent*[5] rapproche l'écriture d'un livre de la réalisation d'un labyrinthe. Comme on s'oriente dans un dédale, on peut retrouver son chemin dans les textes qui s'offrent à notre lecture. Dans cette aventure, l'énonciation hésite et ce battement imperceptible fait naître ce que l'on pourrait appeler avec Barthes l'ironie.

L'ironie n'est pas en premier lieu comprise : elle est d'abord créée ou plus exactement provoquée, suscitée. Connivence qui se crée entre le lecteur qui connaît les textes et l'écrivain qui en use, « l'ironie se développe sur fond d'attente détrompée. »[6] L'ironie est un jeu de réflexions qui confronte le lecteur à des significations en contradiction, elle sollicite l'interprétation. C'est là que les fragments sont offerts à la lecture de celui qui peine à se retrouver dans ce labyrinthe du sens, même s'il appartient à la même communauté discursive que l'écrivain avec qui il partage certains éléments culturels et sociaux. De plus, en ce qui concerne Rachid Boudjedra, nous sommes habitués, depuis plus de trente ans que nous le lisons, à ces emprunts multiples, offerts ça et là à notre sagacité de lecteur, découvreur et constructeur du sens.

Les lectures successives de ses textes de références que nous commençons à connaître, Borgès, Garcia Marquès, Proust, Robbe-Grillet, Claude Simon, Faulkner, Camus, les auteurs arabes, Joyce, pour n'en citer que quelques-uns, ont laissé en Boudjedra des traces qu'il reprend de façon quasi obsessionnelle jusqu'à en faire un mythe personnel.

A partir de ces fragments, Boudjedra se construit un réel improbable, propre à son univers romanesque. La parodie est constitutive de l'organisation d'une réalité hors norme, autoréférentielle dont on peut présumer que la fonction de mythification relève une fois de plus d'une entreprise de subversion littéraire[7]. Ces fragments sont ceux qui restent dans la mémoire de tout lecteur, comme c'est le cas du prisonnier de Tahar Ben Jelloun dans *Cette aveuglante absence de lumière*, qui récite du fond de son cachot sordide des extraits de Camus pour garder sa raison.

Les fragments que Boudjedra offre à notre lecture sont ceux qui l'ont marqué. Le fragmentateur autant qu'un vandale est un inventeur à tous les sens du terme de la future relique textuelle. Il crée le fragment, en décide et

[5] Jorge Luis Borges, *Fictions*, Paris, Gallimard, 1983.
[6] Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Le Seuil, 2001, p. 171.
[7] Alemdjrodo, Op. cit. p. 140.

dessine les contours, il trouve dans la matière du texte continu ce qui va être conservé. Dès lors, le flux continu du texte devient un terreau, un milieu où se trouvent les quelques fragments qui doivent passer à la postérité. En ce sens, l'inventeur du fragment est finalement proche également de l'archéologue qui dans la boue trouverait un tesson précieux. Il s'agit de déceler dans ce texte ce qui fait qu'il est éternel et/ou universel. Au milieu de ce terreau se nichent les fameux éclats d'éternité que guette le glaneur de fragments [8].

Cette écriture fragmentaire serait alors comme l'a dit l'auteur lui-même (dans une conversation privée) une manière de maîtrise de la lecture et une façon de faire partager à ses lecteurs tous les textes qui lui ont servi de référence et d'inspiration dans un désir de partage et de transmission. Il faut donc relever et étudier dans ce texte comment le balisage se fait et mettre en évidence cet art topographique.

Fascination

Une lecture attentive de *Fascination* va nous livrer plusieurs types d'emprunts qui vont s'insérer dans la diégèse du récit de façons diverses selon ce que Philippe Hamon appelle dans *L'ironie littéraire* [9] le corps sémaphorique.

Les noms de villes et de lieux s'accompagnent d'explications qui semblent empruntées au dictionnaire : p. 14 : Les Moluques ; p. 16 : Constantine ; p. 140 : Pékin ; p. 154 : Hanoi ; p. 176 : Barcelone ; p. 225 : Paris. Toutes ces notices sont données en italiques et entre parenthèses.

Il y a aussi des mentions de Salluste (en latin), du colonel Major Winkoop, d'Ibn Khaldoun, d'Ibn Batouta, de Marco Polo, de Faulkner, de Kierkegaard toujours données en italiques et entre parenthèses.

Les fragments de publicité que l'on trouve ici et là et qui font partie de notre quotidien sont écrits différemment, en majuscules, comme pour faire allusion au matraquage publicitaire dont nous sommes victimes. Ils s'imposent à nous dans notre environnement. La manchette du journal que le personnage Lam lit à Hanoi est encore plus mise en évidence écrite en caractères gras et beaucoup plus gros (p. 173) :

NGUYEN VAN TROI EXECUTE CE MATIN DANS UNE PRISON DE HANOI.

Le caractère dramatique de l'information et le désarroi qu'elle fait naître dans le cœur du personnage (comme dans celui de Boudjedra) est ainsi souligné.

---

[8] Sophie Rabau, *Entre Bris et relique*, in *L'Écriture fragmentaire, Théories et pratiques*, actes du premier congrès du GRES, Barcelone, 21-23 Juin 2001, Presses Universitaires de Perpignan, 2002, p. 36.

[9] Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire*, Paris, Hachette, 1996.

Ainsi dans toutes ces bribes, ces reliques qui parviennent à notre lecture après avoir touché la conscience de l'auteur, il y a une hiérarchisation marquée par la typographie. Cette gesticulation typographique [10] accentue l'importance donnée par l'auteur aux différents extraits présentés qui n'occupent pas la même place dans la mythologie de l'écrivain. Nous nous attarderons plus particulièrement sur deux passages qui marquent encore mieux l'ironie de cette réutilisation, ce sont ceux qui sont consacrés à Proust et à Joyce.

Proust

L'un des clients d'une maison de rendez-vous appelée La Lune (ou Le Chat Noir) a une véritable passion pour l'une de pensionnaires de cette maison, Odette. Voici comment elle est décrite :

> *-Une grosse Pied-Noir parlant parfaitement l'arabe, au point d'en oublier son français* (p. 76).
>
> *-Odette n'était pas grosse. Elle était énorme. Trente ans et déjà vieille, par rapport aux autres pensionnaires de la maison close dont certaines étaient à peine pubères* (p.76).
>
> *-Lèvres épaisses* (p. 77).
>
> *-Bedaine tressautant.* (p. 78).
>
> *-Corps mou, tiède et moite* (p. 80).
>
> *-Chair molle et humide* (p. 81).
>
> *-Lèvres grasses, incendiées par le rouge à lèvres étalé en couches multiples, à tel point que les dents de devant en étaient totalement enduites (p.* 81).
>
> *-Chair gélatineuse et molle* (p. 86).
>
> *-Doigts bagués et boudinés* (p. 88).

Cette description d'Odette ne correspond en rien à celle de Proust qui (si nos souvenirs de lecteur sont exacts !) ressemblait à un Tanagra. D'ailleurs le jeu va plus loin lorsque l'amoureux admire les poignets de la pauvre Odette, « de lui dire qu'il n'en avait jamais vu d'aussi fins ni de si gracieux alors qu'il devait sûrement réprimer une envie folle de décamper au seul contact de cette chair gélatineuse et molle. » (p. 86).

L'ironie est ici provoquée par la parodie qui se manifeste dans ces textes. Comme Don Quichotte idéalisait Dulcinée du Toboso, Le Muezzin (nom parodique en lui-même pour un amateur de maisons closes) veut voir en cette grosse femme sur le retour une héroïne de romans. En une page, Boudjedra résume la passion de Swann pour Odette, la rencontre, les visites au salon Verdurin, l'affaiblissement de la passion et enfin cette phrase cruelle restée célèbre et qui marque bien la fin de l'amour :

> *Dire que j'ai gâché des années de ma vie, que j'ai voulu mourir, que j'ai eu mon plus grand amour, pour une femme qui ne me plaisait pas, qui n'était même pas mon genre.*

[10] Ibid. p. 84.

Ce qui est le plus curieux c'est que l'Odette de *Fascination* et la phrase qui débute par ce prénom auquel est apposée toute la partie résumée à partir d'*Un Amour de Swann*, est nettement inspirée par celle de Proust, et ce feuilletage discursif nous fait entrer directement dans la genèse du récit, ce que confirment les lignes suivantes :

> *C'est bien toi qui lui as fourgué ce nom ridicule.. ; Et tout ça pour nous épater avec tes livres et… Tu nous as assez embêtés comme ça* ! (p. 89).

Comme dans le film *La Rose pourpre du Caire*, l'auteur qui est aussi amateur de cinéma fait sortir les personnages des pages du livre pour qu'ils reprennent vie et consistance. L'Odette de *Fascination* a plus de ressemblances avec madame Rosa de *La Vie devant soi* ou la matrone de *L'Auberge des pauvres*. Personnage de papier au vrai sens du terme, elle met en évidence dans cette parodie, par cette antiphrase le processus de la création littéraire qui est ici en cause.

Une autre référence est chère à l'auteur, c'est celle de Joyce.

Joyce

Encore une histoire de prostituée bordelaise mais qui ressemble cette fois à la Molly de Joyce. C'est le même procédé que précédemment : le passage emprunté à Joyce (avec quelques coupures non mentionnées) est inséré dans la phrase introduite par Molly, comme si ce prénom avait soulevé non un souvenir mais une réminiscence littéraire qui va construire son personnage. Celui-ci va utiliser un prétexte, la viande de porc que ne consomment ni les Juifs ni les Musulmans, pour bien démontrer que désormais il a transgressé cet interdit.

Dans le livre que Molly a fait tomber sous le lit il y a un mot qu'elle n'a pas compris et c'est *métempsychose*. On lui explique la signification de ce mot : réincarnation :

> *Il y a des gens qui croient que nous continuons à vivre après la mort dans un corps différent et que nous avons vécu avant. Ils nomment ça la réincarnation. Ils disent que nous aurions tous déjà vécu sur la terre ou sur une autre planète il y a des milliers d'années. Et que nous l'aurions oublié. Il y en a qui prétendent se rappeler de leurs vies antérieures* (p. 101).

N'est-ce pas étonnant que nous trouvions dans ce contexte ce mot qui signifie revivre dans un corps différent ou se souvenir de ces vies antérieures qui auraient pu être vécues dans et par la littérature ? Et ces héroïnes multiples qui ressemblent à la Molly de Joyce, à Odette de Proust ou à la Jenny de Faulkner sont plus que jamais des êtres de papier qui sortent des pages d'un livre comme dans le livre de Lewis Caroll, *Alice au pays des Merveilles*.

Il y a deux types d'ironie : celle que l'on appelle l'ironie paradigmatique, qui fait intervenir des significations que l'on inverse, et l'ironie syntagmatique. Les fragments d'énoncé qui sont reproduits ici sont liés de

façon étrange pour un lecteur peu habitué à ces manières de dire. « Il jette le lecteur dans l'aporie en multipliant des indices de sens incompatibles »[11]. L'ironie apparaît comme un jeu de réflexion qui, en mettant les choses à distance les met aussi en question ; fidèle à son étymologie, cette ironie-là interroge[12]. Elle en appelle à l'intelligence du lecteur, et ce n'est pas la moindre de ses curiosités que de ne faire naître que les sens que l'on découvre.

L'ironie est donc moins un attribut du texte que de son interprète et c'est pourquoi on a pu dire que l'ironie est un mode de lecture du monde[13]. L'ironie est donc étroitement dépendante de la réception du texte, tant il est vrai qu'elle est une composante du processus de communication.

La « scène de l'ironie » s'organise de façon différente dans le texte de Habib Ayyoub.

La chasse à l'iguanodon de Barbarie

Habib Ayyoub est un auteur nouvellement arrivé sur la scène littéraire algérienne. Sa première œuvre, *Le Gardien*[14], marque une forte intertextualité avec *Le Désert des Tartares* de Dino Buzzati. Le héros ressemble comme un frère à Giovanni Drogo. En outre, il y a de nombreuses allusions à d'autres œuvres de la littérature arabe et de la littérature occidentale, des fragments de chansons, des bribes de vers : tout cela tourbillonne et s'ordonne sur le mode du souvenir.

Sa seconde œuvre, un recueil de nouvelles, *C'était la Guerre*[15] présente dans la première nouvelle, *La Chasse à l'Iguanodon de Barbarie*, une fausse référence à *l'Encyclopaedia Universalis* :

> *Iguanodon de Barbarie : définition d'après la dernière revue, corrigée et complétée de* l'Encyclopaedia Universalis *(édition trilingue : anglais, arabe, français), publiée en 1995 sous le copyright n°AH 1230-CB, aux éditions du « Lion d'Or » à Oran-es-Sénia (Algérie).*

L'ironie affleure ici dans les références pseudo-savantes, et les explications prétendument scientifiques données :

> *Ces mutations seraient dues aux dernières expérimentations nucléaires des grandes puissances en haute atmosphère, expérimentations qui, en plus des retombées incontrôlables sur les pays pauvres (naturellement la Barbarie en fait partie comme l'indique plus qu'évidemment son nom) ont sérieusement entamé la couche d'ozone.* (p. 12).

Dans cette fable politico-sociale, à la manière de l'auteur congolais Sony Labou Tansi, l'auteur raconte l'histoire d'un Iguanodon de Barbarie, espèce

[11] Pierre Schoentjes, Op.cit., p. 320.
[12] Ibid. p. 320.
[13] Ibid. p. 303.
[14] Habib Ayyoub, *Le Gardien*, Alger, Barzakh, 2000.
[15] Alger, Barzakh, 2002.

rare et venant du Crétacé, qui terrorise toutes les populations de ce pays du tiers-monde. Cet animal préhistorique attaque et tue autour de lui, créant la panique. On reconnaîtra sans peine ce que les journaux empruntant au même registre appellent *la bête immonde* [16] systématisant ainsi le mal.

On retrouve ici et là des souvenirs littéraires, des fragments de journaux, et même *Le Sous-préfet aux champs*, plaisante réminiscence scolaire.

La population des indigènes faméliques ne sait où se réfugier :

> *La population des villages et des villes déambulait en rase campagne, en un exode massif et sans but chaque fois qu'on signalait l'iguanodon dans un rayon de cent kilomètres, car tout le monde savait que l'animal arrivait à parcourir cette distance en moins de trente minutes* (p. 47).

Réponse des ONG qui sont comme chacun sait au service des puissants, donc de la démocratie : « et ce n'est que maintenant que vous vous inquiétez de la santé de votre peuple ! ».

> *Vous vous reproduisez comme des lapins de garenne… Alors remerciez Dieu pour qu'il vous envoie encore quelques spécimens d'Iguanodon de Barbarie.* (p.49).

mais le seul avantage :

> *Les médias internationaux ayant pris l'affaire en mains, on se mit donc à parler abondamment de notre beau pays, après l'avoir ignoré pendant trente années* (p. 52-53).

On retrouve beaucoup d'amertume dans cette ironie, l'Algérie ayant été isolée pendant toutes ces années de souffrance et de violence.

Ainsi dans ces énoncés qui feignent d'être rapportés mais qui sont constitués de toutes pièces, on retrouve une ironie mordante qui cache mal une grande détresse.

* * *

Les deux textes que nous avons choisis pour notre démonstration sont essentiellement différents bien qu'empruntant tous les deux à la littérature universelle. Dans l'un l'ironie est interrogation, elle intervient sur la composition littéraire. Dans l'autre l'ironie est faite d'allusions plus ou moins voilées à une situation vécue et le recours à des citations complètement fabriquées n'est qu'un artifice pour ancrer le récit dans la réalité. Mais qui n'a pas reconnu les situations décrites ?

[16] Les journaux algériens de langue française ont, depuis le début des années noires, appelé ainsi le terrorisme, stigmatisant par ces termes aux résonances bibliques l'incarnation du mal que sont les intégristes qui sèment la mort et la souffrance.

Conclusion

Dans la tension du texte ainsi produite par ces énoncés rapportés, on peut dégager plusieurs caractéristiques de composition, la tension entre les deux parties disjointes, la tension entre la narrateur et son propre énoncé, la tension entre l'énoncé et un autre qui lui est extérieur et enfin la tension entre le continu et le discontinu [17].

L'ironie qui naît de ces procédés n'est-elle pas inhérente à toute littérature, se demande Philippe Hamon, qui ajoute :

> *On peut se demander si la question de l'ironie ne tend pas, plus on la travaille, à se diluer dans une question plus vaste, si l'ironie ce n'est pas la littérature même, toute la littérature, voire une sorte de comble de la littérature qui en exacerbe les traits définitifs et non pas un simple «secteur» (ou genre ou forme ou mode) parmi d'autres de la littérature* [18].

Lorsque Boudjedra nous offre un parcours labyrinthique, nous entraînant à sa suite, au risque de nous perdre, dans ce dédale de textes placés comme autant de balises dans son parcours de lecteur et en retour, d'écrivain, il met en son propre lecteur beaucoup de foi, confiant qu'il est en la reconnaissance (dans les deux sens du terme) de son lecteur. Il nous perd et nous retrouve en même temps qu'il s'oublie et se réconcilie avec lui-même.

Habib Ayyoub, témoin de son époque et des souffrances de son pays choisit de faire porter l'ironie sur cet animal fantastique venu du Crétacé et né de son imagination, mais cristallisant bien la part maléfique de la menace terroriste. Cette distance qu'il établit est nécessaire à l'interrogation que lui-même porte sur son œuvre.

Dans ces deux textes, la distance produite fait naître des interrogations. La littérature se nourrit de ces clivages, de ces dédoublements et de ces distances.

Bibliographie

Corpus d'étude

Boudjedra, Rachid, *Fascination*, Paris, Grasset, 2000.
Ayyoub, Habib, *C'était la Guerre*, Alger, Barzakh, 2001.
Borges, Jorge Luis, *Fictions*, Paris, Gallimard, 1983.

Ouvrages critiques

Alemdjrodo, Kangni, *Rachid Boudjedra, la passion de l'intertexte*, Presses universitaires de Bordeaux,2001.
Hamon, Philippe, *L'Ironie littéraire*, Paris, Hachette, 1996.

[17] Hamon, Op. cit., p. 41.
[18] Ibid. p. 41.

Rabau, Sophie, *Entre Bris et relique*, in *L'Écriture fragmentaire, théories et pratiques*, Actes du premier colloque du G.R.E.S., Barcelone, 21-23 juin, 2001, Presses universitaires de Perpignan, 2002.
Raimond, Michel, *La Crise du roman*, Paris, Corti, 1966.
Schoentjes, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001.
Tadié, Jean-Yves, *Le Récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994.

Arcanes algériens entés d'ajours helléniques : *Le Chien d'Ulysse,* de Salim Bachi

Bernard ARESU,
Rice, Houston

Comment penser le dehors d'un texte ? (Derrida, *MP,* p. 27)

L'essentiel est de faire jouer le chant comme *greffe* et non comme sens, oeuvre ou spectacle (Ph. Sollers, *Logiques*, in Derrida, *D*, p. 395)

And if the soul is about to know itself, it must gaze into itself [Et si l'âme veut se connaître, elle doit se contempler elle-même]. (Plato, *Alcybiades* 133B, cité en épigraphe dans *Ulysses' Gaze / Le Regard d'Ulysse)*.

We've crossed the border, but here we still are. How many borders do we have to cross before we reach home [Bien que nous ayons passé la frontière, nous sommes encore là. Combien de frontières faut-il traverser avant de retrouver son pays ?] (*Le Regard d'Ulysse*).

Né dans un contexte historique et politique spécifique, *Le Chien d'Ulysse*, le premier roman de Salim Bachi ne saurait se concevoir en dehors du champ de significations politiques dont il procède. C'est cependant le problème de sa modernité littéraire et de sa polysémie figurative, philosophique, que j'ai choisi d'examiner ici, dans la pluralité intertextuelle qui lui est propre tout aussi bien que dans les rapports politiques et mythologiques fortuits, de hasard objectif, dirait Breton, qu'il entretient avec *Ulysses' Gaze* (*Le Regard d'Ulysse*), le film de Theo Angelopoulos qui remporta en 1995 la palme d'or du Festival de Cannes.

L'énigme du lieu

Le récit de Bachi s'ouvre pour ensuite fonder toute sa trame sur un énigmatique lieu géographique, mythique, interchangeable, atopique en dépit des ressemblances tant physiques qu'historiques qui le renvoient inévitablement à des sites urbains algériens «reconnaissables », tels que Constantine, Alger ou Annaba (évocation de l'assassinat de Boudiaf). Le personnage-lieu tour à tour urbain, pélagique et ilien autour duquel gravite le récit de Salim Bachi se nomme ainsi « Cyrtha, » néologisme dont la particularité orthographique évoque en premier lieu Cirta, l'ancienne ville Numide et donc, par association évolutive, la Qasantina / Constantine à la fois pré-coloniale et contemporaine. Par le biais de la paronymie, la graphie à laquelle a recours Bachi instaure en même temps un rapport géographiquement, géologiquement et mythologiquement déplacé, amplifié par sa triple référence aux Syrtes. Car celles-ci désignent les golfes de Libye : la Grande Syrte, d'une part, où se situe le port de Syrte / Surt ; et d'autre part la Petite Syrte ou golfe de Gabès et l'île de Djerba. Par ailleurs, le nom commun de «syrte » rappelle étymologiquement le *surtis* grec des bancs de sables mouvants, lieu du *surein*, de la dérive et du détournement, du déplacement erratique par excellence. De manière complémentaire, la Petite Syrte évoque aussi le lieu mythologique de la Meninx des Anciens, alias Djerba, l'île des lotophages [1]. On pourrait enfin ajouter qu'à un degré au moins liminal, toujours paronymique, de connivence avec le discours amoureux du roman, le vocable de Cyrtha ne manque pas de faire ironiquement allusion à la Cythère antique des plaisirs sensuels, l'un des lieux mythologiques de la naissance d'Aphrodite et site d'un sanctuaire à la déesse. C'est donc bien à partir d'un noeud d'ajouts narratologiquement et symboliquement surdéterminants que va se constituer le récit que tisse Bachi de la Cyrtha / Cirta / syrte / Cythère / [C (s)Y (i)rtH (a) (ERE)] algérienne.

Le chassé-croisé des différentes significations tropiques, sous-jacentes suggère donc l'existence d'un discours fictionnel du détournement jouant sur une nomination instable et plurielle, renvoyant, indéfiniment, par le biais d'une graphie différentielle, à d'autres lieux scripturaux, picturaux propulsant, interpellant sans cesse, pour ainsi dire, l'énoncé diégétique inaugural. «[S]ilence pyramidal de la différence graphique », cette activité de la nomination, dont nous verrons plus loin d'autres ramifications symboliques, constitue ainsi un jeu stratégique, codé, clandestin, et souterrain ; un jeu de renvois et de déplacements, de repoussements inaugurant un ordre perpétuellement ouvert dans sa résistance à l'opposition entre d'une part, le sensible (qui surprend, déroute) et, d'autre part,

[1] En ce qui concerne le sens que restitue Julien Gracq à ce nom (cf. *Le Rivage des Syrtes*, 1951), voir l'édition de la Pléiade, p. 1367, qui souligne notamment le retour à l'étymologie d'un nom à la riche fortune littéraire.

l'intelligible (qui, lui, reste à dévoiler), entre la voix énonciatrice et l'écriture de la trace (*Marges*, p. 4-5). La vieille réflexion de Jacques Derrida sur les notions de trace nous invitait à comprendre tout phénomène de déplacement énonciatif comme instance de temporisation, d'espacement, de déperdition de sens, comme «mouvement de jeu qui produit des différences (*Marges*, p. 12-14). » Et Derrida de poser l'interrogation suivante, qui s'adresse tout particulièrement aux phénomènes de perturbation multiples, polysémiques, inattendus sur lesquels ce colloque nous propose de réfléchir :

> *Le* dis- *de la différance [c.à.d du déplacement, dans le cadre conceptuel qui nous intéresse ici] ne nous renvoie-t-il pas* au delà *de l'histoire de l'être,* au delà *de notre langue aussi et de tout ce qui peut s'y nommer ? N'appelle-t-il pas, dans la langue de l'être, la* transformation nécessairement violente*, de cette langue par une* autre *langue ?* (*Marges*, p. 26 ; c'est moi qui souligne) [2].

Il me semble donc que c'est précisément sous l'égide d'un tel processus de transformation et de greffage – hypotextuels, fragmentaires, figuratifs, allégoriques – que se joue la quête simultanément personnelle et mythologique qui constitue la trame du *Chien d'Ulysse*, ainsi que la quête de A., le cinéaste anonyme du *Regard d'Ulysse*, le film de Theo Angelopoulos.

La scène transtextuelle

Quelle autre langue, ou plutôt, quelles autres langues président-elles à l'élaboration de l'écriture romanesque de Salim Bachi ? Il s'agirait en effet bien, dans un premier temps, de repérer les mouvements différentiels à partir desquels s'élabore l'économie et l'autonomie de ce récit. De nombreux « textes » vont y affleurer, se pressant à notre attention, de manière souvent tangible puisqu'ils s'identifient directement ou par clin d'oeil explicite, telles les nombreuses références à Homère et à Kateb. Mentionnons au préalable d'autres incursions allogènes qui vont participer de diverses manières – ludique, poétique, parodique, à l'élaboration du roman de la trompeuse et utopique « Cyrtha [qui] écrit son histoire » (*CU*, p. 18) [3].

Ainsi, le modèle romanesque de l'*Ulysse* moderne, celui de James Joyce, dont il nous est explicitement dit qu'il a joué un rôle épiphanique auprès de Hamid Kaïm, permet de mieux comprendre le déroulement du banal périple de la vie quotidienne mythologiquement amplifié par la référence homérique. C'est ce que suggère la rencontre du personnnage ulyssien et de son chien Argos dans la troisième séquence narrative par exemple, personnage dont l'allusion à l'enlèvement d'Hélène et à la guerre de Troie

[2] DIS-: élément du latin *dis*, indiquant la séparation, la différence, le défaut. Quant aux DÉ-, DES-, DÉS- du français, issus du latin *dis*, rappelons qu'ils soulignent l'éloignement, la séparation ou la privation.

[3] On pense ici au malicieux commentaire du narrateur lui-même: « —Cyrtha— à la fois sur un rocher en pain de sucre, au bord de la mer et sur une plaine: on ne s'y retrouve plus » (*CU*, p. 24).

reformule mythologiquement tout aussi bien le drame à la fois personnel et politique de Hamid Kaïm que la tragédie nationale de la post-indépendance. De même, le film d'Angelopoulos fait converger sans cesse le quotidien et le mythologique, fusionnant passé et présent en une histoire mythique. Citons, chez le cinéaste grec, la rencontre à la fois fortuite et inévitable de Kali, l'assistante du musée Manakia à Skopje en Macédoine, que le film fait apparenter à la Calypso d'Homère. Or Salim Bachi, par le biais d'une paronymie heureuse avec un prénom dénotant le chant et la mélodie (Narma, Naghma), fait étymologiquement de sa Narimène une sorte de sirène-Circé séductrice propre au rôle néfaste que lui assigne l'affidé commandant Smard [4]. Par l'observation ironique selon laquelle « [e]lle ressemblait à Nedjma, l'Etoile » (*CU*, p. 230), le portrait de Narimène brise une seconde fois l'icône katébienne, puisqu'on assistait déjà, tout au début du récit, à sa désacralisation dans l'épisode de la relation ludiquement charnelle qu'entretient Hocine avec Nedjma la vierge (*CU*, p. 27-28).

On notera la réminiscence camusienne dévaluée, parodique, dans la sixième séquence du récit, avec la scène du couteau brandi dans la confrontation violente de la boîte de nuit au nom incandescent et évocateur de Chems el Hamra (le soleil rouge). Fortuit sans doute dans son évocation du *Rivage des Syrtes*, le clin d'oeil que fait la mention du «rivage de Cyrtha » au roman de Julien Gracq (*CU*, p. 250) se comprend tout aussi bien par la dimension côtière, pélagique que le roman prête à la ville utopique qu'à l'atmosphère d'attente et d'incertitude qui baigne les deux textes en question [5]. Combat allégorique entre la lumière vitale et la claustrophobie sépulcrale, de facture brutalement naturaliste, le tableau du *Christ mort* de Hans Holbein le jeune, dont le récit remarque la violence réformatrice et hétérodoxe, s'impose ainsi comme une référence fictionnellement et métaphysiquement spéculaire, comme ajout pictural densifiant le leitmotiv thanatographique du récit (*CU*, p. 76). L'objectivité que l'on pourrait qualifier de médico-légale du tableau, sa naturalité cadavérique, son message foncièrement anti-idéaliste ne sauraient mieux souligner les angoisses politique et métaphysique que différentes voix ne cessent d'évoquer [6].

[4] Etymologie proposée par Younès et Nafissa Geoffroy (p. 260). Fatiha Dib mentionne également le prénom Nariman, « Douce, agréable et facile. Prénom qui a été mis à la mode en Egypte (épouse du roi Farouk), puis est devenu courant au Maghreb » (*Prénoms arabes*, p. 71).

[5] Pour ce qui est de Gracq, voir la notice de Bernhild Boie dans l'édition de la Pléiade, p. 1327-82, et tout particulièrement p. 1367, citée plus haut.

[6] Sur Hans Holbein, on consultera par exemple la double analyse historique et esthétique de Jeanne Nuechterlein: « Holbein and the Reformation of Art » : http://www-users.york.ac.uk/~jen3/book.htm.

Les appels intertextuels que le lecteur pourra repérer sont innombrables [7]. Plus fréquentes encore sont les « inséminations calculées », mimotextes transformateurs tels que le schéma de composition hexamorphe, l'emprunt de l'architecture sextuple, chacune des six parties du récit restant dominée par le point de vue d'un personnage autour duquel s'organisent ou se constellent d'autres éléments romanesques, avec la présence d'un point chronologique fixe à signification personnelle et collective : les 29-30 juin 1996 du récit, axe narratif fictionnel politiquement soudé à la date de l'assassinat de Mohamed Boudiaf, noeud spatio-temporel comparable au 8 mai sétifien de Kateb. Dans le quatuor masculin Rachid – Poisson – Mourad – Hocine, Bachi renouvelle l'image d'un polynôme social écartelé par l'histoire, hétérogène, mais dénué de la synergie érotique et mythologique dont l'avait doté Kateb. Bachi a par ailleurs recours à un système de nomination caricaturale, à la fois hétérodoxe et perturbateur : Poisson, Merguez-Frites, Rachid Hchicha (grand appréciateur de l'herbe fine), mais aussi : Salim la Balance, Yacine Pas de Chance (sobriquet emprunté à Kateb), Kamel le Miroir et Rachid l'Anesthésiste. Quant au personnage du colonel Mout, transformation radicale de la nomination katébienne en traits socio-réaliste et philosophique [8], « grand ordonnateur de la mort qui cherchait à échapper au cauchemar de sa jeunesse » militante (*CU,* p. 193), Bachi en fait l'emblème même d'un absurde ontologique précis, celui de la récurrence du mal et de la violence politique.

La multiplication des instances intradiégétiques qui ponctuent la progression du roman, s'accompagnant souvent d'un phénomène de démarcation typographique et donc de recadrage narratif, est également à noter. Mentionnons en premier lieu le journal de jeunesse d'Ali Khan, le carnet de Hamid Kaïm, le cahier – roman de Mourad, le journal de Hocine, auquel il n'est fait qu'allusion (*CU,* p. 239), les ajouts narratifs de type journalistique comme l'extrait du rapport de police (*CU,* p. 175), ainsi que la prise en charge finale du récit de Hocine par un narrateur anonyme, sous forme d'épilogue (*CU,* p. 257-58). Mais il est indispensable, pour mieux

[7] Nous les reprenons en détail dans le chapitre d'un travail en cours. On pense ici à l'évocation djebarienne du conflit historique, comme dans le cas de l'hypotypose de la prise de la ville et les récits enfiévrés, sacralisés en configurations mythologiques de batailles navales (p. 152-153, par exemple); à *La divine comédie*, dans l'évocation dantesque de l'enfer cirtéen (*CU,* p. 15); à Eluard, dans le jeu de mots d'Ulysse, le voyageur rencontré en Chine, sur « la capitale des douleurs » (*CU,* p. 93); à Frederico García Lorca, sur les traces duquel se lancent Hamid et Ali (p. 77); à *L'illiade,* James Joyce, *Les mille et une Nuits*, Cervantes, Balzac, Baudelaire et Nietzsche, tous dans le court espace des deux pages qui dénombrent le flot des lectures dans lequel se plonge Hamid après la disparition mystérieuse de Samira (p. 102-103). L'intérêt de la référence philosophique à Nietzsche (à propos de la mort de Dieu) est loin d'être négligeable si l'on pense à la structure « généalogique » et contestataire du livre, sa remise en cause du sens de l'histoire.

[8] On se souvient de l'imaginaire éroto-anthropophage qui gouverne la représentation de Mout l'araignée, la prostituée du *Polygone étoilé*.

arpenter l'écart du mythe et jauger le degré de la différence épistémologique qui va s'instaurer dans le texte franchement *post*-katébien de Bachi [9], de bien se souvenir de la trace syrtienne et ulyssienne qu'avait évoquée en 1958 Kateb dans un fragment postérieur au roman.

L'hypotexte en question, dont Jacqueline Arnaud avait rassemblé posthumément les composantes éparses, se compose de trois parties : « Djerba, l'île de l'étrangère », « Le lotos », et « Les poissons sautent » [10]. Évoquant sur un ton mi-poétique mi-journalistique l'hospitalité légendaire de l'île, Kateb en fait un espace généalogique, pluri-confessionnel, hétérodoxe, progressiste, émancipatoire ; un espace cérémoniel, épiphanique enfin où Mustapha retrouve « l'énigme de la Patrie perdue » et où Nedjma finira elle-même par échapper à ses captifs, dans un dénouement singulièrement différent de celui du roman publié deux ans auparavant.

Dans un tout autre contexte, c'est toujours Derrida qui décrit avec minutie cette pratique de la greffe par laquelle se reconstruit et se régénère un texte, tout particulièrement dans ses « surjets », aux points de rencontre où s'entretissent les trames de reconstruction de son tissu, son *histos*, son récit :

> *Aussi tous les prélèvements textuels qui scandent [un texte particulier] ne donnent pas lieu, comme vous aurez pu le croire, à des « citations », à des « collages », voire à des « illustrations ». Ils ne sont pas appliqués à la surface ou dans les interstices d'un texte qui existerait déjà* sans *eux. Et ils ne se lisent eux-mêmes* que *dans l'opération de leur réinscription, dans la* greffe. *Violence appuyée et discrète d'une incision* inapparente *dans l'épaisseur du texte, insémination calculée de* l'allogène en prolifération *par laquelle les deux textes se transforment, se* déforment *l'un par l'autre, se contaminent dans leur contenu, tendent parfois à se rejeter, passent elliptiquement l'un dans l'autre et s'y* régénèrent *dans la répétition, à la bordure d'un surjet* (*Dissémination*, p. 395 ; c'est moi qui souligne) [11].

L'hommage au Kateb et à l'Homère des lotophages ne constitue donc pas seulement le phénomène de simple réappropriation d'un paradigme narratif particulier. Il affirme en même temps, si besoin est, l'existence effective d'une tradition romanesque et d'une référentialité formelle, générique, désormais spécifiquement algérienne. Cette tradition est à son tour déstabilisée, amplifiée et gérée par une syntaxe de l'imaginaire qui lui devient propre.

[9] C'est le sens que donne Jean-François Lyotard au préfixe « post » que nous retenons ici, et la quadruple acception analytique, anamorphique, anagogique et anamnésique qu'il lui associe.

[10] Dans *L'Oeuvre en fragments* (1986), p. 146-157.

[11] Dans la citation de Derrida, il s'agit du livre *Nombres*, de Philippe Sollers, 1968.

La syntaxe de l'ailleurs

Dans le portrait de Cirta-Cyrtha-Syrte-Cythère, tour à tour rocher, labyrinthe, femme, fleuve, mer, gouffre, monstre tentaculaire, enfer dantesque, Bachi dynamite la structure généalogique et mythologique propre à « L'île des lotophages ». Il en résulte une écriture de la révolte s'organisant autour d'un régime antithétique de l'imaginaire : « révolte devant le temps chronologique » génératrice de figures mythologiques se définissant «par opposition à des forces antagonistes » et s'efforçant de réaliser, au niveau de l'imaginaire «une pleine possession de l'espace », l'écriture de la révolte met avant tout en oeuvre, comme le fait remarquer Jean Burgos, «une syntaxe de l'antithèse » (*PPI*, p. 155-159). Que l'on songe par exemple, dans le seul cas de la troisième section du récit, à l'opposition soleil / lumière qui gère la perception métaphysique de la bibliothèque croulant sous le poids des mots et du tableau d'Holbein [12] ; au rêve de nouveaux voyages libérant de l'engourdissement de la mémoire ; au symbolisme spectaculaire des trois constellations (Ganymède, Cassiopée, Orion) s'opposant à la cécité des yeux vitreux d'Ali Khan sous l'influence de l'opium (renversement de la structure épiphanique de Rachid dans *Nedjma*) ; à l'apparition paternelle désacralisée, la cheville ensanglantée (renversement du schéma kebloutien) ; à l'écrasement de la ville lazaret où les arabesques décoratrices des artisans ne parviennent à évoquer, dans l'imaginaire de Kaïm enfant, que l'image d'un univers étriqué et doublement carcéral :

> *Cyrtha ressemblait à un coquillage, une conque allongée par mille anneaux aux circonvolutions éternelles : les échoppes des marchands de tapis, disparus maintenant, la rue des tanneurs, dont les vapeurs de peaux blessées et purulentes envahissaient mes narines, le martèlement incessant des artisans, gravant dans le cuivre leurs arabesques aux formes compliquées, à la semblance des rues de Cyrtha, d'ailleurs, comme s'il eût fallu que le rêve de plusieurs générations de graveurs, en se matérialisant sur le métal, reproduise l'univers étriqué de ces hommes de peine, la ville lazaret, ouverte pourtant sur l'océan, mais bâtie de telle sorte que chaque rue, chaque fenêtre, donnât sur une rue jumelle, une fenêtre soeur, sur un monde enclos en lui-même, une prison dans la prison* (*CU*, p. 83).

Pour mieux cerner le principe d'originalité différentielle qui préside à l'élaboration de tout ce récit de Bachi [13], il faudrait encore examiner les ajouts textuels du journal et du carnet, en circonscrire tout aussi bien la fonction narratologique que la spécifité du cadrage idéologique qu'ils permettent. C'est notamment le cas du carnet de Hamid Kaïm et de la mise en scène diaïrétique de la violence commanditée, répressive, sur le fond eschatologique de la désintégration de Cyrtha (*CU*, p. 130-132). Traumatisme de l'expérience aphasique, de l'anéantissement momentané de

[12] Réminiscence joycéenne ? Voir *Ulysses* (New York: Vintage Books, 1961), la séquence « Urbane, to comfort them, the Quaker librarian purred…, » p. 185-218, riche mosaïque, elle aussi, de références artistiques et littéraires.

[13] « Récit en ana-, » dirait Lyotard.

l'écrit et de la parole, exactement à mi-chemin dans le parcours du texte, ce dit confessionnel à la fois poétique et politique s'inscrit, comme le soulignait Abdelkebir Khatibi,

> *dans l'intervalle entre identité [poétique] et différence [idéologique]. Cet intervalle est la scène du texte, son enjeu. Dans la littérature maghrébine, un tel intervalle–quand il devient texte et poème–s'impose par* son étrangeté radicale, *c'est à dire [en] écriture qui cherche ses racines dans une* autre *langue, dans son* dehors absolu (*MP*, p. 141 ; c'est moi qui souligne).

La mise en abyme d'un autre dehors, celui du roman de Mourad, est également à noter, car « en travaillant sur la tradition, [la pensée mystique] subvertit la théologie et la décentre » (*MP*, p. 136). Or *LeLivre des stations*, dont Hocine mentionne la portée corrosive dans la sixième partie du roman, évoque en sourdine le *Kitab al-Mawãqif* (*Le Livre des haltes*) de l'émir Abdelkader. Cette réactualisation ambivalente, provocatrice, du fragment abdelkadérien fait ostensiblement appel au code soufi, mystique. Elle oppose ainsi à l'élan dyonisiaque de Hocine la face apollonienne, positivement valorisée d'un modèle spirituel et historique hautement individualisé, d'une « ipséité pré-égologique » dirait Derrida (*Monolinguisme*, p. 55), l'affranchissement salutaire vers un ailleurs, la pratique d'un dépassement qui échapperait à toute récupération totalitaire ou solipsiste. Dans sa référence à Ibn Arabi [14], cet autre Voyageur spirituel et grand maître soufi dont Mourad le platonicien évoque ailleurs la pensée (*CU*, p. 215), Michel Chodkiewicz souligne le réseau de riches ramifications historiques et formelles qui présidèrent à l'élaboration du livre de l'émir, et qui sous-tendent le type de pensée mystique–déplacée, subversive cela s'entend quant aux attentes idéologiques de l'heure–dont se réclame Mourad :

> *Le titre-même retenu par Abd el-Kader [*Kitab al-Mawãqif, *le « Livre des haltes »], évoque aussitôt, pour les historiens du soufisme, une oeuvre célèbre : les* Mawãqif *de Muhammad al-Niffar˜i, mort vers 350 de l'hégire. Mais si c'est bien Niffar˜i qui a introduit dans le* tasawwuf *le terme technique de* mawqif *([« halte »] singulier de* mawãqif*), c'est Ibn 'Arab˜i qui, le premier, allait définir explicitement dans les* Fut˜uhât, *où il cite Niffar˜i à plusieurs reprises, la notion correspondante.*
> *Pour Ibn 'Arab˜i, il y a, entre tout* maqãm *ou tout* manzil–*[càd entre] toute « station » ou toute « demeure » spirituelle–et le* maqãm *ou le* manzil *suivant, un* mawqif, *une halte* (*ES*, p. 27).

« Au commencement était l'oubli. La naissance de la mémoire débutait par une absence de traces. Les cartes couvrirent le sol. L'Anesthésiste ramassait les plis successifs. La joie illuminait son visage » (*CU*, p. 256). Se situant au coeur du livre de Salim Bachi, la coexistence tensionnelle du profane et du sacré, l'évocation de l'extase et de l'anamnèse soulèvent la question du choix des formes narratives.

[14] 1165-1241; reconnu dans la tradition soufi comme le plus grand maître, théoricien de l'unicité de l'être.

On se souvient que c'est Maurice Blanchot qui célébra jadis le chant énigmatique, le mouvement infini, odysséen du récit, seul lieu où l'écart et l'absence se réalisent pleinement. Lieu des extases temporelles (*LAV*, p. 17-19), d'aimantation, le récit supplante dans la hiérarchie blanchotienne la forme du journal intime. Or si ce dernier affleure dans le livre de Bachi, ce n'est précisément qu'une seule fois, lorsqu'Amel mentionne un « fragment du journal intime d'Ali Khan » (*CU*, p. 53), journal qui ne finira jamais par s'affirmer, qui n'affleure que pour mieux céder aux récits biographiques, politiques, mythiques, intertextuels, parodiques, imaginaux que feront d'autres récitants, tout comme nous l'avons vu à propos du couple gémellaire Mourad / Hocine et du *Livre des stations*. Comme le fait bien remarquer Blanchot :

> *C'est là une des étrangetés, disons l'une des prétentions du récit. Il ne « relate » que lui-même, et cette relation, en même temps qu'elle se fait, produit ce qu'elle raconte, n'est possible comme relation que si elle réalise ce qui se passe en cette relation,* car elle détient alors le point ou le plan où la réalité que le récit « décrit » peut sans cesse s'unir à sa réalité en tant que récit, *la garantir et y trouver sa garantie* (*LAV*, p. 15 ; c'est moi qui souligne).

Fragmentation de l'Odyssée

Il faudrait se pencher, à propos d'Argos, d'Ulysse, de Hocine, du « vieux chien qui hurla à la mort, » puis de A., le protagoniste du film d'Angelopoulos, sur l'égrènement des lieux, des villes, des langues aussi, qui se fondent et se confondent dans *l'Odyssée*, laissant se dissoudre les frontières chronologiques et historiques au profit de la transparence anagogique de l'art et du dépassement métaphysique de la mémoire : Cyrtha, Espagne, Pays Basque, Florence, Crète, Inde, Chine… (chez Bachi), ou encore : Fiorina, Munastir, Skopje, Plovdiv / Phillipopoulos, Bucarest, Costanza, Sarajevo enfin, l'hallucinante Cyrtha du réalisateur grec. Ne pourrait-on parler, dans les deux cas, d'un phénomène de balkanisation de *l'Odyssée*, de sa fragmentation initiatique, de l'élaboration de Voyages à la fois historiques et epistémiques, de quête de l'esthétique du premier regard, symbolisé par les bobines déplacées, perdues des frères cinéastes Mannakia, finalement retouvées et développées, ou encore par ce besoin qu'éprouve Hocine, tôt dans le texte, de renouveler radicalement le sens du mythe :

> *Par-delà les vagues, l'hiver, emmitouflés dans d'épais anoraks, nous cherchons à saisir les contours sombres d'un continent neuf, d'une terre insoumise. Nous partirons, avant de mourir, jurons-nous en regardant les masses liquides chevaucher les récits en archipel. Recueillis, nous écoutons le chant des sirènes pendant que Béhémot lève ses armées et habille ses légions.*

Le thème du trop plein d'images du passé et de la recherche du renouveau de l'être dans le voyage et l'odyssée est clairement propre aux deux oeuvres. La référence au poids de l'histoire millénaire leur est par exemple commune : « Nous avons achevé le cycle qui était le nôtre. Trois mille ans parmi des pierres et des statues brisées, et nous sommes en train de nous

éteindre » s'exclame A. dans l'inoubliable séquence du film où l'immense statue déboulonnée de Lénine descend interminablement le fleuve. Et Hocine de s'exclamer à son tour dans *Le chien d'Ulysse* : « La mer seule permet aux captifs de la ville d'espérer un jour échapper au cauchemar de 3000 années placées sous le poids des conflits […]. Dans Cyrtha de longue et triste renommée, ma ville j'en conviens, grouille une humanité dont le passé écrase la mémoire » (*CU,* p. 12). « Finies les évocations pirates, terminés les voyous rendus résistants, les légendes insanes de 3000 années de guerres, de larmes, de sang » reprend-il plus loin (*CU,* p. 143).

C'est « le regard » du texte transcripteur, du texte-pélerin qui préside à la quête de Hocine, à celle de A., à celle de cet autre couple gémellaire, Ali Khan / Hamid Kaïm. Ce récit-regard platonicien conditionne à la fois la structure de l'oeuvre et son aboutissement. Il met en scène un premier récit, historique, anthropologique celui-ci, de type communautaire, engagé. C'est le projet testimonial du regard filmique, ou du réquisitoire que fait le roman algérien de l'histoire contemporaine. La quête odysséenne et scripturale du cinéaste, le personage de A., celle de Hocine ou de Hamid consistent, dans un second temps, à libérer, actualiser un récit censuré, perdu, démembré, ou encore refoulé, intériorisé, oublié, récit à la transmission sans cesse interrompue et retardée. Et cette quête de libérer le regard d'une mythologie personnelle, d'un Voyage dont les entremêlements – et les démêlés – avec l'Histoire engendre l'ultime libération des signes d'un retour subjectif et d'un *re*commencement inaugural :

> *Et quand je reviendrai [entonne l'exote], ce sera dans les habits d'un autre homme, avec le nom d'un autre homme. Ma venue sera inattendue. Si tu me regardes d'un regard incrédule et me dis Tu n'es pas lui, je te montrerai des signes et tu me croiras. Je te parlerai du citronnier dans ton jardin [des rivages de Cyrtha]. La fenêtre du coin qui laisse entrer la lumière de la lune, puis des signes du corps, des signes d'amour. Et pendant que nous monterons en tremblant vers notre ancienne chambre, entre une étreinte et la suivante, entre les cris d'amant, je te parlerai du voyage, toute la nuit. Et dans toutes les nuits à venir, entre une étreinte et la suivante, entre les cris d'amants, toute l'histoire humaine. L'histoire qui ne finit jamais*. (*TACC,* p. 196, c'est moi qui traduis).

Il semble que c'est de cette double mythologie, à la fois subjective et communautaire, que procède poétiquement et politiquement le récit de Bachi, tout aussi bien que celui de Theo Angelopoulos. Ce dernier transcende, déplace, dépasse narrativement quant à lui la scène « génocidaire » du massacre des innocents à Sarajevo, en faisant d'Ulysse-A, lors de son ultime apparition, un récitant orphéen, une voix coryphéenne à l'imaginaire simultanément progressiste, ascensionnel et tragiquement optimiste. Diégétiquement parlant, le retour semble par contre repoussé, différé, voire même sabordé dans l'épopée apocalyptique d'Ulysse-Hocine. En victime sacrificielle, faisant écho à la descente prémonitoire dans le hadès de Chems el-Hamra, sa dernière vision de l'arabesque, c'est à dire du tracé scriptural originellement sacré, initiatique, n'est plus que celle de la

substance corporelle du chien fidèle, répandue sur le sol, « arabesque aux figures enchevêtrées à la semblance des rues de Cyrtha, comme sa vie et son voyage, inachevés » (*CU*, p. 258). « Il me suffit de franchir un pas, un seul pas, pour me retrouver dans les ténèbres » faisait pareillement dire Angelopoulos à son protagoniste quelques années auparavant.

Le très beau texte de Bachi nous offre cependant moins une instance de déstabilisation qu'un déplacement épistémologique bien précis : le retour à une grammatologie du roman qui se situe en deçà de toute démarche normative (s'il en existe encore !) pour retrouver l'inlassable jeu originaire des différences qui tissent un texte paradoxalement double, tendu dans sa configuration narrative : à la fois *nihiliste* par son parcours événementiel et historique ; et *inaugural*, dans son autre trajet historique, anagogique, et anamnésique celui-là. C'est ce qui constitue toute l'originalité du texte de Salim Bachi, sa riche résonance métaphysique et, surtout, la douloureuse et profonde prégnance de la postmodernité algérienne.

Bibliographie

Abd el-Kader. *Écrits spirituels*. Paris, Le Seuil, 1982. [Présentés et traduit de l'arabe par Michel Chodkiewicz].

Angelopoulos, Theo. *Ulysses' Gaze*. Fox Lorber Associates Inc., 1997 [1995].

Bachi, Salim. *Le Chien d'Ulysse*. Paris, Gallimard, 2001.

Blanchot, Maurice. *Le Livre à venir*. Paris, Gallimard, 1959.

Burgos, Jean. *Pour une Poétique de l'imaginaire*. Paris : Le Seuil, 1982.

Derrida, Jacques. *La Dissémination*. Paris, Le Seuil, 1972.

Derrida, Jacques. *Marges de la philosophie*. Paris, Minuit, 1972.

Derrida, Jacques. *Le Monolinguisme de l'autre*. Paris, Galilée, 1996.

Dib, Fatiha. *Les Prénoms arabes*. Paris, L'Harmattan, 1995.

Fainaru, Dan, ed. *Theo Angelopoulos. Interviews*. Jackson, University Press of Mississippi, 2001.

Genette, Gérard. *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Paris, Le Seuil, 1982.

Geoffroy, Younès et Néfissa. *Le Livre des prénoms arabes*. Beyrouth, Editions Al Bouraq, 2001.

Gracq, Julien. *Le Rivage des Syrtes*. In *Oeuvres complètes*, vol. 1. Paris, Gallimard / La Pléiade, 1989.

Horton, Andrew. *Theo Angelopoulos. A Cinema of Contemplation*. Princeton, Princeton University Press, 1997.

Kateb, Yacine. *L'Oeuvre en fragments*. Paris, Sindbad, 1986.

Khatibi, Abdelkebir. *Maghreb pluriel*. Paris, Denoël, 1983.

L’oralité en voyages

Ancrages et dérivations de thèmes entre l'écrit et l'oral chez Kateb Yacine

Khadidja KHELLADI,
Alger

Que la littérature maghrébine d'expression française s'enracine dans un fonds de culture populaire orale a été noté et analysé dès les premières lectures critiques de ces œuvres. On y a vu la recherche d'une authenticité, la garantie d'un impérieux besoin de retour aux sources, la volonté de retrouver des origines perdues ou ignorées. Tout cela consacré par une formule : la quête d'identité. Ces approches se sont basées sur la présence dans ces œuvres écrites de pans entiers de contes, de récits mythiques ou légendaires, pour poser l'équation entre le recours à la littérature orale et le besoin de se constituer une identité.

Or, à côté de ces récits oraux intégrés tels quels aux textes écrits et aisément repérables pour tout lecteur, d'autres éléments traversent l'écriture, fondus dans la langue, moins manifestes. Ce sont par exemple ceux pour la compréhension desquels il faut repasser par la traduction opérée par l'écrivain et qui va de la simple équivalence à la transposition. 'Le mal de l'air' dit Kateb Yacine traduisant mot à mot la métaphore par laquelle la langue populaire désigne l'amour, mais lui posant en même temps une sorte de répondant dans la langue de l'écrit, 'le mal de mer'. Ou alors cette réplique reprise également telle quelle d'une chanson populaire et par laquelle les quatre amis de Nedjma chantent leur nostalgie : « Elle sortit du bain avec sa pantoufle », les entraînant dans une rêverie langoureuse. De même chez Dib, d'autres éléments de culture populaire traversent le texte, discrets mais l'imprégnant d'autant plus fortement de leurs références. On se souvient de cette image fantastique du cheval illuminant les nuits de *L'Incendie*, apparition racontée par Comandar à Omar jusqu'à l'endormir sur ses songes de liberté. Un recueil effectué récemment nous a permis de retrouver ces mêmes réminiscences dans un récit mythique intégré à une berceuse racontée encore aujourd'hui à d'autres enfants. C'est dire que les

traces ténues qui marquent les textes écrits sont variées, diversifiées et travaillent plus profondément l'écriture que la nécessité de poser une filiation conjoncturelle entre la langue de l'écrit et les sources orales.

Pour rester dans la comparaison entre Kateb et Dib, citons encore cette anecdote tirée d'une autre forme de l'oralité et qui se retrouve dans les écrits des deux auteurs séparés par plusieurs années et dans des contextes différents. Dans l'un de ses derniers ouvrages, *L'Arbre à dires*, Dib fonde la réflexion du narrateur sur le rapport aux signes de l'autre sur une anecdote, celle de l'émigré qui, pour se repérer dans l'espace de l'autre, se réapproprie ses signes et les relit avec ses propres codes. Ainsi, l'espace d'une station de métro est perçu et identifié à travers l'image d'un texte publicitaire collé sur les murs. Lorsque l'image change, l'émigré est perdu ; mais seulement pour un temps car il se rattrape en donnant à la station un nom attribué sur la base d'une assimilation phonétique. Or, une anecdote similaire avait été rapportée par Kateb des années auparavant. Sans préjuger de l'utilisation que chacun des deux écrivains fait de cette situation de lecture des signes, restons au niveau de l'exploitation diversifiée de l'oralité. L'image disparue se voit substituer un signe autre formé par la récupération et la fusion d'une représentation phonétique et une référence culturelle syncrétique (Montparnasse / Bou Barnous). L'intérêt réside dans l'intertextualité que ces anecdotes ont fini par constituer entre les deux écrivains en dehors du cadre habituel de la quête identitaire et sans appartenir à l'oralité traditionnelle. C'est dire combien le recours à la culture populaire est non seulement diversifié dans ses sources mais aussi dans ses manifestations et surtout ses fonctions.

C'est sur la base de ces traces ténues, discrètes mais qui travaillent profondément les textes que nous voudrions reconsidérer le recours à l'oralité non pas dans le cadre d'une quête identitaire mais comme un choix esthétique et l'inscrire dans la perspective d'une histoire littéraire. Nous pouvons dire que la présence de l'oralité dans les textes écrits des écrivains maghrébins de langue française a posé d'emblée ces textes comme un contre-discours et que les limiter à une question conjoncturelle les a tronqués de leur dimension première, c'est-à-dire leur fonction poétique. Les relire dans la perspective d'une poétique historique permet d'ailleurs de retrouver leur unité dans le champ littéraire même si pour une œuvre comme celle de Kateb Yacine on a beaucoup parlé de deux périodes, deux écritures, deux langues, ce que l'écrivain a par ailleurs toujours contesté. Pour notre part, nous voyons cette unité dans le recours au merveilleux comme base compositionnelle et dans la fonction historique qui a toujours été la sienne, un merveilleux libérateur, mais d'abord à partir d'une réflexion sur soi.

Ces choix sont une réponse plus ou moins consciente à une situation où le recours à une littérature marquée par le merveilleux s'est imposé à eux.

Toute cette littérature orale qui imprègne les textes écrits, c'est un peu la forêt de Brocéliande de ces écrivains. Nous faisons référence à ce texte qu'Aragon écrit en 1942 et qu'il publie dans *La Diane Française* avec une étude sur ce qu'il pose comme étant la vraie «Exactitude historique en poésie ». Aragon y explique comment dans les circonstances de l'époque, le recours au merveilleux de la littérature du Moyen Age s'est imposé à lui. D'abord comme héritage à opposer à la négation mais surtout comme un rapport au monde essentiellement libérateur. Le merveilleux y est revendiqué dans la fonction d'échappatoire symbolique qu'il a eue dans la société féodale. Aragon dit en substance : « Le rapport qui naît de la négation du réel par le merveilleux est essentiellement de caractère éthique, » car ajoute-t-il, « Le merveilleux est toujours la matérialisation d'une morale en opposition violente avec la morale du monde au milieu duquel il surgit ». En intégrant des personnages comme Viviane ou Merlin l'enchanteur dans ses poèmes de *La Diane Française,* ou dans ce poème intitulé justement « D'une forêt qui ressemble à s'y méprendre à la mémoire de ces héros », Aragon redonne au merveilleux de Brocéliande cette fonction clinique de la liberté humaine. Il parle de mémoire précisément et nos textes reprennent ces expressions populaires comme un discours de mémoire, sans les limiter à une fonction mnémotechnique mais en les exprimant en une explosion merveilleuse qui les englobe dans une autre perception. La fonction libératrice du merveilleux lui vient du fait que, contrairement au fantastique, il ne s'installe pas dans l'hésitation ; il admet de nouvelles lois de la nature par lesquelles les phénomènes peuvent être entendus (Todorov, p. 46). Ces nouvelles lois ont été utilisées par nos écrivains pour perturber d'abord l'ordre de leur culture d'origine, lorsque le merveilleux est venu supplanter l'épique, opposant à l'unité la diversité réflexive et poétique. Et cela dès les premières œuvres. Cette dimension est peut-être le signe le plus grand de leur inscription dans le champ de la littérature orale puisque nous y observons la même relation de subversion de l'épique par le merveilleux.

Précisément, la relecture des premières œuvres de littérature maghrébine d'expression française permet de replacer les éléments de littérature orale dans une fonction similaire où, reprenant un legs culturel, elles lui conservent cette dimension mais le font entrer dans une vision critique. Où nous retrouvons cette caractéristique du merveilleux soulignée par Todorov : « Le merveilleux réalise cette union impossible proposant au lecteur de croire sans croire vraiment » (p. 88).

Il est vrai que le merveilleux a été étudié dans le théâtre de Kateb à partir des rapprochements opérés entre *La Poudre d'Intelligence* et la Satire ménippée. Or à relire *Nedjma* ou *Le Polygone étoilé,* et même certains poèmes, nous y retrouvons le même merveilleux. Il est fait d'excentricités, de travestissements, des accoutrements de Si Mokhtar par exemple, personnage qualifié de bandit, fréquentant avec Rachid les lieux du

naturalisme, bas-fonds des fondouks et retraites de marginaux ; il est fait des scandales autour de Nedjma, du renversement de la sacralité du pèlerinage par la situation irrégulière des deux voyageurs, il est fait surtout de l'exubérance des paroles des différents personnages, de leurs rêveries, de leurs songes, des rituels et des pratiques magiques qui peuvent aller jusqu'à la folie que Kateb met dans les romans et les poèmes. *La Poudre d'Intelligence* ne fait que systématiser ce merveilleux carnavalesque dans les métamorphoses et la parole démystificatrice de Nuage de Fumée qui démontre la faiblesse de l'ordre établi et cet ordre dans l'originel.

Cette lecture globale opérée en suivant la ligne du merveilleux permet d'établir des relations entre l'épique Keblout et le satirique Nuage de Fumée mais aussi de faire entrer Nedjma dans un paradigme littéraire où elle rejoint la Jazia d'une geste-épopée mais dont les évolutions se rapprochent d'une fonction merveilleuse.

Ain Ghrour c'est un peu la forêt de Brocéliande de Kateb, la bien nommée source aux illusions, mais c'est aussi dans la forêt du *Polygone étoilé* et jusque dans les lieux de retraite des poèmes que l'extranéité spatio-temporelle fonctionne comme une rupture merveilleuse d'avec les signes conventionnels. En effet, malgré les questionnements qui la concernent, l'origine reste brouillée, et la filiation, celle de pères « problématiques » et lorsque les ancêtres reviennent, ils sont mis à contribution pour 'bouleverser les stèles' et incitent à relire les signes. Donnant eux-mêmes de la tradition cette image dégradée, ils inscrivent leur mémoire dans un devenir, celui du merveilleux.

« Cette joyeuse relativité » comme l'appelle Bakhtine, est à l'œuvre dans l'ancrage et la dérivation de plusieurs motifs entre l'oral et l'écrit et il faudra bien en établir le répertoire.

Parmi les motifs les plus révélateurs de la fonction esthétique de ce merveilleux libérateur, nous avons retenu ceux qui opèrent sur des figures de rupture/construction et qui montrent que le voyage merveilleux est d'abord un devenir orienté vers l'exploration la plus totale de la réalité. Les motifs sur lesquels nous nous basons démontrent l'utilisation, constante, par Kateb, de ce merveilleux et cherchent à démontrer que ce sont des archétypes anthropologiques et linguistiques, pouvant donc permettre d'élaborer une histoire littéraire.

Ces motifs partent de la désignation, de l'attribution d'un nom pour y explorer de multiples réseaux de sens qui tous s'achèvent sur la fonction de la poésie. En touchant à ce qu'il y a de plus conventionnel, l'attribution du nom, en perturbant les règles rigides de la désignation, en lui substituant d'autres représentations fondées sur de multiples associations phonétiques, sémantiques, les traditions orales retravaillent les qualifications et les sens conventionnels. En se situant dans cette même optique, Kateb intègre les

personnages de sa narration et ceux de la tradition dans le même bouleversement/recréation, fondamentalement inscrit dans le cycle du merveilleux. Pour donner plus de poids à ce renversement des rôles caractéristique du merveilleux, c'est par celui qui est chargé de retrouver l'énigme, de relancer Rachid sur les voies du mythe et de l'histoire que le doute prend forme dans le texte. Si Mokhtar explique à Rachid : « Quelqu'un m'a expliqué que c'était un nom turc : 'corde cassée', Keblout, prends le mot corde et traduis, tu auras Hbel en arabe, il n'y a que le K au lieu du H initial et l'altération de la syllabe qui différencient le mot turc du mot arabe, à supposer que ce soit bien un nom turc » (*Nedjma*, p. 124) et d'élaborer toute une étymologie à partir d'une dérivation des lettres de l'alphabet de l'arabe au turc. Or, cette nomination est des plus fantaisistes, confirmée ni par l'étymologie ni par la tradition. Kateb s'octroyant le rôle de celui qui peut redésigner impunément l'ancestralité en en renouvelant le sens, l'inscrivant dans un mouvement de rupture avec la généalogie épique fonde sa propre légitimité au niveau du travail et de l'interprétation des signes. Dans le même passage, une autre légende est récupérée par l'écriture au niveau de sa désignation. Si Mokhtar, continuant, dit à Rachid : "Keblout serait venu d'Espagne avec les Fils de la Lune", faisant allusion par cette traduction littérale aux Beni Hilal. En faisant prendre à Si Mokhtar la responsabilité de relire l'épopée par l'attribution d'un sens nouveau aux noms propres, Kateb leur attache d'autres représentations, liées à d'autres sémantismes.

C'est cette relation sémantique renouvelée qui nous permet d'établir la rencontre des réseaux de sens entre les désignations de Keblout, de Nedjma, de Nuage de Fumée ou de Jazia. Comme tous les personnages de Kateb, Nedjma n'est pas vraiment décrite. Nous retenons d'elle sa chevelure fauve. La tradition orale connaît une autre figure féminine désignée par la synecdoque de sa chevelure et qui est une enfant des Fils de la Lune, Jazia aux quarante tresses, Jazia l'enchevêtrée dans sa chevelure. D'où nous voyons que les mêmes schèmes de mouvement rupture/enchevêtrement circulent entre la corde cassée de Keblout et les chevelures de Nedjma et de Jazia ou la fumée de Nuage de Fumée. Mouvement de rupture dans l'ancestralité si on se souvient de l'étymologie de corde qui signifie 'contrat', et en même temps rapprochement entre les archétypes de la lune et des cheveux eux-mêmes liés aux images et mythes lunaires et agraires inscrits dans les mouvements de rupture/renaissance.

Les fonctions de ces motifs conjoints dans l'œuvre se manifestent dans la poétique qui devient la leur. Kateb exacerbe la vocation qu'a le merveilleux populaire à intégrer toutes les formes d'expression en en bousculant les limites. Les combinatoires nouvelles qu'il propose expérimentent ces limites jusque dans la déraison.

Dès *Nedjma ou Le Poème ou le Couteau*, l'enchevêtrement des schèmes est complexifié en de multiples sources possibles de création puisqu'on y retrouve pêle-mêle la tradition des Mu'allaquat, celle des poètes maudits ou de la poésie de type courtois. Dans *L'Œil qui rajeunit l'âme*, si la référence à Baudelaire ou aux surréalistes est évidente, elle y est également rattachée à une tradition d'écriture de la poésie arabe classique et populaire. En effet, dans ce type de poésie il est fréquent que la description de la femme se fasse aux moyens de métaphores faisant entrer les lettres de l'alphabet opérant une substitution entre la muse et l'écriture. « Cils et sourcils », lit-on dans *L'Œil qui rajeunit l'âme*, alors que dans la poésie populaire la femme est souvent appelée « Nouna » par référence à l'esthétique de la lettre « N » toute en courbes et en arrondis. Or dans ce même poème reviennent tout à la fois le destin de la corde tranchée et la chevelure de Nedjma. Le tout est ritualisé dans la plus pure des traditions populaires carnavalesques : « nous avions bu deux verres de sang ». C'est alors que l'explosion poétique rompt l'unité de la tragédie et se répand en un discours qui frôle la folie, non pas la folie aliénante mais celle du génie, dans un discours de rupture qui a vocation à construire autrement.

Le merveilleux permet la métamorphose de ce motif jusqu'à atteindre un archétype où il domine, celui de la Femme Sauvage concentrant les fonctions les plus opposées, les plus contrastées, nourricière et meurtrière, intuitive et calculatrice, instinctive et rationnelle, « dévorant les hommes sans haine et sans pitié » mais déclamant la parole masculine du Coryphée. Cette explosion autour du même schème de la corde et de l'enchevêtrement dessine des réseaux de correspondance très nette entre Nedjma et Jazia.

Dans les récits oraux, Jazia utilise cet attribut de sa personne pour rompre les contrats sociaux, les relations d'alliance et leur substituer les règles de sa féminité, à laquelle se conjugue la création poétique. La métaphore filée par laquelle elle est désignée opère les rapprochements sémantiques entre « cheveux » et « poésie », puisqu'en arabe, de la racine [Sa'a'r] dérivent « cheveux », « connaissance », « poète » entre lesquels naissent un ensemble de connotations. En particulier entre le rôle magique de la chevelure et celui du poète circule le caractère sacré de celui qui est possédé par la parole, proche de la folie créatrice. Jazia, parée de sa chevelure, met en scène publiquement les vertus de la poésie et du statut exceptionnel du poète : l'auditoire écoute et entérine sa relation dé-raisonnable avec Dhiab. Comme Nedjma qui formule l'interdit : « Viens, passons la nuit sur la terrasse », Jazia nomme celui qu'elle a choisi : « Amenez-moi Dhiab ! Dhib ou Dhiab, amenez-le moi ! ». Ces prises de parole, bien que jamais vues, ni entendues, captent librement l'auditoire.

Todorov donne du merveilleux cette définition : « Le merveilleux correspond à un phénomène inconnu, encore jamais vu, à venir, donc à un futur » (p. 47). Les dérivations sémantiques entre les motifs de

rupture/reconstruction étudiées dans cette approche s'inscrivent dans une explosion poétique, toute entière tournée vers un devenir en création.

Bibliographie

Aragon, L., *La Diane Française*, Paris, Seghers, 1946.
Bakhtine, M., *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Le Seuil, 1970.
Bencheikh, J.-E., Bremond, C., Miquel, P., *Mille et un Contes de la nuit*, Paris, Gallimard, 1991.
Todorov, T., *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Le Seuil, Points, 1970.

Oralité et écriture dans *Le Champ des Oliviers* de Nabile Farès

Fadila CHAABANE,
E.N.S. de Bouzarea

Dans *Le Champ des Oliviers*[1], Farès use d'une écriture qui transgresse de toute évidence les règles du genre dans une remise en cause systématique de l'épique et du monologique, inscrivant par là le texte dans le sillage d'une littérature polyphonique qui est, selon les termes de J. Kristeva, « pluralité des langages, confrontation des discours et des idéologies, sans conclusion et sans synthèse, sans « monologisme » et sans point axial »[2]. C'est aussi là la définition d'une littérature carnavalesque. Cette écriture polygraphique s'élabore contre l'écriture monographique du réalisme – sa portée polémique est donc évidente – et plus particulièrement contre une littérature du discours social, fondamentalement épique, qui « utilise les thèmes de la guerre de libération nationale pour masquer les réalités actuelles et empêcher une réflexion valable sur la Révolution », comme l'a constaté Farès[3].

Cette volonté de subvertir les formes et les contenus va s'opérer grâce à l'oralité, qui ne saurait être considérée comme une simple source d'inspiration ou un élément de la thématique ; elle forme et in/forme l'écrit, elle est – c'est ainsi que la conçoit Farès – « la matrice de l'écriture », « langue d'infraction et d'incision comme de subversion et d'éruption », selon les termes d'A. Roche et d'A. Raybaud[4].

---

[1] N. Farès, *Le Champ des Oliviers* (Paris, Le Seuil, 1972) est le premier roman de la trilogie intitulée *La Découverte du Nouveau Monde*. Elle comprend aussi *Mémoire de l'Absent*, Paris, Le Seuil, 1974 et *L'Exil et le Désarroi*, Paris, Maspero, 1976.

[2] J. Kristéva, Introduction à *La Poétique de Dostoïevski* de M. Bakhtine, Paris, Le Seuil, 1970, p. 15.

[3] N. Farès, «Histoire, souvenir et authenticité dans la littérature maghrébine de langue française », *Les Temps Modernes*, no spécial « Du Maghreb », no 395 bis, oct.1977, p. 403, note 43.

[4] A. Roche et A. Raybaud, «'Pas'. *La Découverte du Nouveau Monde* de N. Farès », in *Littérature* no 27, octobre 1977.

Nous nous proposons donc au cours de cette communication d'interroger les modalités d'inscription/intervention de l'oralité dans le texte du *Champ des Oliviers*, en particulier, selon trois axes : syntaxique, poétique et topique.

1. **Une syntaxe de l'oralité** aura le souci de répertorier et d'analyser des techniques visant à « paroliser le discours » (selon l'expression de Raybaud) : tous les procédés de parataxie (anacoluthe et asyndète), la structure rompue du discours, les blancs. Celles typographiques, les points de suspension, les arrêts aphasiques, les digressions, les nombreuses assertions (« oui » à fonction expressive et conative, posant le dialogue comme inhérent au discours [5], la prédominance de la première personne (qui « consacre l'oralité de la narration », selon la formule de Campion [6]), les interrogatives insérées dans un récit historique, sont autant de procédés discursifs qui ont pour objectif d'affirmer la puissance de la parole fondatrice et de miner l'illusion référentielle.

Ce projet va encore se vérifier dans le traitement particulier que Farès fait subir au mode narratif. Nous avons observé un refus (procédé généralisé à l'ensemble des romans de sa trilogie) de la linéarité et de l'ordre chronologique : des interpolations et distorsions affectent l'ordre et la durée du récit, brisant le *continuum* de la narration. Nous noterons, avec Ph. Lejeune, que cette alternance, systématisée dans le roman, du récit et du commentaire « fait partie du rythme de la parole » [7]. Ainsi, le récit de paroles occupe une place de choix, les faits étant toujours rapportés par un narrateur témoin et/ou participant de l'histoire, Récitant-Rhapsode, comme cela s'opère dans la tragédie et dans le conte [8]. En ce sens, en privilégiant, au plan structurel, une « écriture du parlé », une volonté de réécriture de l'Histoire est affirmée [9].

Ailleurs, dans les séquences des «Éléments », où sont rapportées les histoires enchâssées de Petite Flamme de Briquet et du Cafetier, les seuls événements sont d'ordre discursif. Le texte s'ouvre au spectacle, évolue en théâtralité, avec la résurgence de personnages de la Commedia dell'Arte et du théâtre médiéval, Arlequin et Don Juan, marquant l'avènement d'une parole libre, débordante et corrosive qui est remise en question de l'ordre

[5] « Le discours, soutient Bakhtine, n'existe pas en dehors de son accentuation et de son intonation vivante » (in *Marxisme et philosophie du langage*, Ed. de Minuit, 1977).

[6] P. Campion, « Diderot ou le conatus de la narration », *Poétiqu*e no 65, février 1986.

[7] P. Lejeune, *Je est un autre*, p. 303.

[8] Ou alors à l'instar du conteur créole dont l'art, explique E. Glissant, est « fait de dérives en même temps que d'accumulations, avec ce côté baroque de la phrase et de la période, ces distorsions du discours où ce qui est inséré fonctionne comme une respiration naturelle, cette circularité du récit et cette inlassable répétition du motif ", in *Introduction à une poétique du divers*, Montréal, PUM, 1995, p. 122.

[9] Pour R. Barthes, « c'est la parole qui a labouré l'Histoire, l'a fait exister comme un réseau de traces, comme une écriture opérante, *déplaçante* (nous soulignons)", in *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 177.

établi et de tous les tabous (ce à quoi renvoie bien la notation de « la voix pourpre » de l'Ogresse dans *Le Champ*, soulignant métaphoriquement l'élan vital, créateur, ou dionysiaque du sujet) [10] : à ce niveau, le texte devient l'espace de « l'autre scène », « cette scène du carnaval où la rampe et la salle n'existent pas, à la fois scène et vie, jeu et rêve, discours et spectacle… » [11], lieu d'attraction de discours et de paroles déplacées (« mal à propos », en ce sens où elles sont dérangeantes et transgressives), venues d'horizons divers, paroles fondatrices, « formes frémissantes et créatrices, art du vertige et de la salutaire errance », selon E. Glissant [12]. Le texte évolue en « théâtralité ». De la sorte, « le geste, avec le corps et la voix, de divers côtés, sont réintroduits dans le langage » (Meschonnic). Ainsi se présente le langage des Frères Siamois muets qui s'expriment « en cette langue primitive, non articulée, gestuelle et sourde muette, qui est la métaphore même de l'écriture », synonyme du déplacement symbolique mis en jeu dans le symptôme, dans l'optique lacanienne, ainsi que l'explique J. Kristeva [13].

Si ces « paroles déplacées, hors temps et hors contexte, signes migrateurs » (Khatibi), interceptés par le texte, déterminent sa dimension dialogique et polyphonique, mettant l'accent sur la lecture-écriture, elles signalent aussi que le voyage accompli par le narrateur dans un espace-temps bien défini, se double d'un voyage mythique dans l'espace de la littérature.

A. Raybaud a souligné l'ambivalence de ces séquences incendiaires – les dix doigts enflammés du Cafetier en sont bien une allégorie – « Carnaval et déflagration meurtrière, théâtre-carabine et parole ivre, napalm et danse (…) qui ouvrent sur le retournement de la catastrophe en fête, de l'histoire en théâtre » [14].

2. **Une poétique de l'oralité** va œuvrer au renforcement de cette syntaxe de l'oralité dont nous venons d'énumérer quelques procédés. Les figures employées à ce niveau sont celles qui appartiennent en propre au discours carnavalesque, facteurs de déstructuration de la narration d'une part et de liaison d'autre part, telles que l'accumulation / énumération laudatives, l'ellipse, l'oxymore et l'anaphore, pour ne citer que ces procédés.

---

[10] B. Chikhi souligne l'antériorité de la voix « indice de l'étrangeté qui révèle l'altérité". Pour elle, « la tradition orale tire sa force de l'énergie contenue dans la voix", in *Le Maghreb en textes*, Paris, l'Harmattan, 1996, p. 163.

[11] J. Kristéva, *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Le Seuil, 1969, p. 161. Farès, dans ces séquences, met l'accent sur la « vi-lisibilité », mettant en œuvre une poétique de la typographie et de la gestualité pour montrer la relation entre le visuel et l'oral (cf. *Les Etats de la poétique*, op.cit., p. 129).

[12] E. Glissant, Op.cit., p. 45.

[13] J. Kristéva, *Le Langage*, Paris, Le Seuil, 1981 , p. 63. Nous noterons que, pour Meschonnic « La métaphore est consubstantielle au rythme, à la prosodie, à l'oralité » (Op. cit., p. 145).

[14] A.Raybaud, « Le travail du poème dans le roman maghrébin. L'exemple du Champ des Oliviers de N.Farès », in *Itinéraires et contacts de cultures*, volume IV-V, Paris, L'Harmattan, 1984.

Dans la séquence initiale du *Champ des Olivi*ers, l'accumulation réside en énumérations / expansions – propres à la fatrasie [15] – qui contribuent à l'amplification du discours du narrateur :

> *(…) (C'est Brandy Fax qui parle, qui écrit, qui lit, qui regarde, qui vit, qui pleure, qui envie qui dégueule, qui (…)* (p. 15).

et plus loin :

> *L'Ogresse ? (…) oui… Je suis là… /… à l'origine des mots… /… à l'origine de la création langagière… /… Oui… /… ; à l'origine de la création populaire (…)* (p. 30 à 32).

Et la liste est longue ! Ces procédés de listage tentent d'épuiser le réel non pas dans une formule mais dans une accumulation- celle des points de suspension, des incises et des parenthèses. L'écriture, à l' instar de la parole de l'Ogresse, est « ellipse et explétion » tout à la fois, autant de procédés qui consacrent l'oralité de la narration ou sa «créolisation », dirons-nous avec Glissant [16].

L'hyperbole , exprimant « la démesure et le dérèglement » est également une figure carnavalesque. Elle place d'emblée l'accent sur le discours. L'Ogresse est présentée selon un mode hyperbolique : elle est définie par le gigantisme, qui caractérise tous les personnages de la mythologie que cite Farès : Chronos, Gargantua, Hanga Hanga, Awarzeniu (Ogre en berbère). Elle est tout à la fois un «être prodigieux. ENORME. Qui a engendré la plupart des êtres PRODIGIEUX ENORMES (…) » (p. 25). Elle est dotée de « lèvres multiples », « d'yeux multiples », de «seins multiples », attributs qui lui confèrent force et puissance, pouvoir de dévoration et de création, qui font d'elle un personnage ambivalent, à la fois fantastique et merveilleux [17].

L**'oxymore** est une autre figure qui codifie le discours carnavalesque « forme motrice des images carnavalesques médiévales ou modernes », selon L.Jenny [18]. La parole de l'Ogresse est définie de manière oxymorique : « (les confidences d'ogresse, note le narrateur du *Champ*, valent ce que valent les confidences d'ogresse : ellipse et explétion tout à la fois » (p. 85). L'usage

[15] La fatrasie est un genre littéraire du Moyen Age qui accumule les non-sens et les mots incohérents, dont la composition est à la fois poétique, burlesque et quelquefois satirique (*Fatras*, du latin *farsura*, remplissage). C'est bien là la fonction de ces séquences enchâssées du *Champ des Oliviers*.

[16] Cf. E. Glissant, Op.cit. : « Nous sommes tous les praticiens de l'oralité », affirme-t-il, la « créolisation », doit être comprise comme « un langage qui tisse les poétiques », précisant plus loin que « le destin des peuples est lié au rapport entre oralité et écriture » (p. 119 et 126).

[17] Selon J. Kristeva, « La littérature carnavalesque implique la consécration de l'ambivalence » (in *Recherches pour une sémanalyse*, op.cit., p. 161). Pour N. Farès, fantastique et merveilleux ne s'opposent pas mais sont complémentaires. C'est ce qu'il a démontré dans sa thèse de troisième cycle intitulée *Littérature orale et anthropologie.L'Ogresse*, Nanterre, 1972, p. 15.

[18] L. Jenny, « Le discours du carnaval », *Littérature* no 16, décembre 1974, p. 22.

de la négation [19] et de la dénégation dans ces mêmes séquences du roman prolonge la figure de l'oxymore : « Mqidès qui ne dort et n'a pas sommeil » ; « L'ogresse n'existe pas «comme un chemin de fer… », ou « oui, l'ogresse existe « Non pas comme cette cabine téléphonique… Non pas comme un morceau de brie… » (p. 18). L'antithèse domine à ce niveau, « figure la plus exaspérée du binarisme", pour Barthes [20].

L**'anaphore** est également fortement présente et imprègne paroles et écriture. Figure clé du carnaval, « elle situe la langue dans le texte et le texte dans l'espace social (…). Elle relie la langue à tout ce qui est au-dehors d'elle », note Kristeva [21]. Cette figure met l'accent sur le travail de l'écriture (lecture/écriture : stylisation ou parodie de textes). Elle implique « ouverture, extension et gestualité » ; l'anaphore est cette confrontation de discours venus d'horizon divers : de la littérature universelle et du fonds populaire réactivé ; elle permet de lier les histoires les unes aux autres, les livres entre eux : ainsi, le personnage de l'ogresse renvoie directement au travail de recherche accompli par Farès, sociologue et anthropologue, sur l'oralité et le fonds culturel berbère. L'auteur y avait affirmé sa volonté de « reprendre ce fantasme dans une production et une dramatique. »

Les attributs de l'Ogresse sont ceux que Farès a mis en évidence dans sa thèse. Le recours à la tradition orale a bien chez Farès une portée polémique comme nous l'avons signalé plus haut. L'oralité devient ici l'espace de la *transgression* et du *voyage*, qui lui est corrélé, et revêt dans l'œuvre une signification ontologique, étant indispensable à une libération du sujet et de sa parole. Le sujet, dont l'identité est menacée, affirme qu'il lui « est impossible de se limiter à l'étroitesse d'un périmètre nationaliste » (*Le Champ,* p. 218) et se montre ouvert à toutes les cultures et fondamentalement hostile à toute attitude xénophobe. Il pense que le « statut d'exilé culturel (qui est le sien) devrait ressembler au statut d'un port de longs ou de moyens courriers… Barcelone ? » (p. 218), ville « de nulle part, relief des mouvements de fuite et de départs qui interroge les ensembles, les groupes, les socialités programmés », comme le signale Scarpetta [22].

Le narrateur voyage en compagnie de l'Ogresse vers l'Espagne pour retrouver Conchita et surtout assister aux fêtes carnavalesques « des fêtes où brusquement, l'ordre social était joué en farce » (p.205-206). Ainsi, le voyage est ici quête d'identité, volonté de ressourcement, retour aux origines païennes de l'Algérie car le narrateur se plaint d'avoir toujours été maintenu

[19] Kristeva fait observer que « la démarche de la négation est à l'origine même de l'intelligence, c'est-à-dire de la pensée du signe (de la parole). » (…). Elle est à la base de la constitution du sujet parlant » (in *Recherches*, Op.cit. p. 211 et 110).
[20] *R. Barthes par R. Barthes*, Paris, Le Seuil, 1983, p. 142.
[21] J. Kristeva, *Recherches*, Op. cit., p. 82 et 95.
[22] Guy Scarpetta, « Déracinements », *Tel Quel*, n°89, Automne 1981, p. 75.

entre « plusieurs histoires et plusieurs vies. Sans aucune véritable appartenance. » (p.23).

3. **Une topique de l'oralité,** en liaison avec les figures-clés énoncées ci-dessus, pourrait regrouper outre le thème du voyage, capital ici, ceux de la *folie* et du *double*.

La folie libère le fantasme, aiguise les sens du sujet, qui devient visionnaire et se dédouble, parle de lui à la troisième personne, rend possible l'entrée en scène, dans la fiction, de l'ogresse, grâce à qui il retrouve son ancien nom, Mqidès. Le dédoublement, inhérent à l'écriture, s'observe à tous les niveaux : interne et externe : à travers un paysage vu du train, le narrateur devine la présence d'autres êtres et d'une autre réalité ; le voyage dans un espace réel (ou du moins vraisemblable) se trouve doublé d'un voyage mythique, opéré dans celui des espaces de l'oralité. Les personnages, dans cet état second, délirent et se libèrent. Le délire dans *Le Champ des Oliviers*, s'inscrit dans le déchaînement d'une parole prolixe et débridée, incohérente mais éminemment transgressive, bousculant les interdits :

« Je vis. Je meurs. Je vois. Je délire. Je dis « je ». Au lieu de parler tout simplement. Je ne suis plus seul. », s'exclame le narrateur (p. 67).

Ainsi, la folie est libératrice d'une parole et d'une langue (d'une culture), frappées d'interdit, elle est dans le sens plein « négativité ».

La délocalisation des textes oraux. Le cas de deux textes kabyles : *Aheddad l-lqalus* et *taqsit n Aziz d Âzuzu*

Mohand Akli SALHI,
Tizi-Ouzou

La présente étude tente de retracer la dynamique, les étapes et les facettes de la délocalisation de deux textes oraux et de mettre en lumière les enjeux de leur passage de l'oralité à l'écriture tout en gardant en vue la problématique de la création et de la variation dans les «versions » issues de cette délocalisation.

Les deux textes soumis à l'étude sont issus de la tradition orale, recueillis, transcrits et traduit par Mammeri durant la deuxième moitié du XX^{ème} siècle puis réécrits par Kamel Bouamara durant les années quatre-vingt dix. Ils s'intitulent respectivement selon les versions transcrites *Aheddad ɬlqalus* (Le forgeron d'Akalous) et *Taqsit n Aziz d Aazuzu* (Roman d'Aziz et d'Azouzou). Le premier texte est anonyme. Des voix attribuent, par contre, le deuxième texte à Si Mohand (voir à ce propos M. Mammeri, 1969 : p. 98-99). Les titres des versions réécrites sont : *Tirgara* (littéralement : la mauvaise fin) pour le premier texte et *Taqsit n Aziz d Âzizu* pour le second texte.

Le texte *Le Forgeron d'Akalous*, dans ces différentes versions, raconte l'histoire d'une vengeance. Le forgeron du village Akalous était riche et avait épousé une belle femme. Par un stratagème malsain de l'un des villageois qui voulait épouser la femme du forgeron, et avec la complicité d'autres villageois, le comité du village, *tajmaât*, décide de répudier la femme. La décision appliquée, le forgeron décide alors de prendre sa vengeance en la préparant soigneusement. Le village d'Akalous est en conflit avec un village voisin. Ce dernier veut l'exterminer. Et le forgeron, pour se venger, va l'aider.

Paroles déplacées

Le texte *Aziz et Aziza* raconte l'histoire d'amour de deux jeunes gens, Aziz et Aziza. Ces derniers appartiennent à deux clans adverses. Aziza a été mariée, malgré elle, par son père à un jeune de son clan. Elle se révolte contre sa maison conjugale. Son père accepte alors de la marier à Aziz. Depuis son mariage avec Aziza ce dernier avait changé complètement de comportement. Il n'aide plus ses frères dans les champs. Ces derniers finissent par se plaindre, puis Aziza elle-même, en butte aux critiques, lui demande d'aller travailler avec eux. Il part. Mais il tombe très vite dans une profonde mélancolie ; il ne supporte pas la séparation d'avec sa bien aimée. Cette dernière le rappelle. Il meurt dans ses bras.

* * *

Dans leur transcription, les textes changent de régime ; ils passent du régime de l'oralité à celui de l'écriture. Ce passage induit des changements tant au niveau textuel qu'au niveau de la réception. Les textes n'ont de vie, en effet, après ce passage, que par la lecture. Le rythme créé, dans la performance orale, par les gestes, les mimiques, les va-et-vient entre l'émetteur et le récepteur, etc. est remplacé par un autre rythme fait de ponctuation, de passage d'un paragraphe à un autre, repéré et assuré par une autre instance de réception transcendant l'espace et le temps. En somme, le rythme qui était par l'intermédiaire de la voix, dans le régime de l'oralité, physique et agissant est devenu un rythme typographique et déductible et il n'est effectif qu'une fois pris en charge par un lecteur. La délocalisation dans le cas de la transcription agit sur deux niveaux distincts. Elle touche à la fois les éléments textuels et les éléments extra-textuels. Ces derniers, il faut le rappeler, sont des éléments constitutifs de la poétique des genres et des textes dans l'oralité. C'est une délocalisation désoralisante et déritualisante. Elle soumet l'énoncé du texte à un code de réception nouveau. Elle l'engage dans une conception littéraire et esthétique élaborée dans un lieu culturel et civilisationnel particulier mais de plus en plus hégémonique. Cette conception ne prend en compte comme littéraire que l'écrit. En réduisant le littéraire, qui était dans le régime d'oralité une totalité au niveau de la performance, à l'énoncé du texte limité par les marges de la feuille, la délocalisation par la transcription engendre un autre comportement réceptif vis-à-vis de ce qui était littéraire dans la tradition orale. Car les mécanismes de la signification sont organisés seulement par les signes linguistiques. Galand-Pernet a tout à fait raison d'affirmer que « [l]e livre (…) enferme les textes littéraires berbères. Rien, dans la clôture des marges blanches, ne va solliciter les sens autres que celui de la vue. La mise par écrit suppose déjà le choix d'un texte à l'exclusion de ses variantes (…). Si le contexte de réalisation (…) est gommé, la mise en page, les marges, les espace blancs, la

ponctuation façonnent le texte sur un autre rythme, avec un autre découpage, d'autres mises en relief » (1998 : p. 31).

En transcrivant ces deux textes, M. Mammeri les a aussi traduits. Ainsi, à la première facette de la délocalisation traitée plus haut, une autre facette donne aux textes une place nouvelle. Il s'agit de leur inscription dans un lieu linguistique qui n'était pas le leur. Par l'intermédiaire de la traduction, les textes ont d'autres publics, lecteurs plus précisément, de type autre que le public à qui ils étaient destinés initialement et différents aussi des lecteurs de la version transcrite. Cette différence et cette diversité permettent aux textes d'élargir l'espace et le temps de leur existence. Cependant, cette délocalisation linguistique, en permettant au public français et/ou francophone de saisir ces réalisations littéraires, ne fournit pas d'outils agissant au niveau de la réception qui garantissent la sauvegarde de leur littérarité. Le public français (ou francophone) les percevra selon les catégories littéraires et esthétiques et les mécanismes de réception propres à sa culture ou à sa formation. Ce qui provoquerait, si on applique ces catégories et ces mécanismes, soit le ballottage des textes entre les genres littéraires, soit, dans le cas extrême, entre le littéraire et le non littéraire. Dans le même ordre d'idée, Galand-Pernet écrit dans l'un des chapitres de son essai, consacré à la réception du texte oral dans un monde de l'écrit, que « [l]es conditions d'accès aux textes influencent la réception qu'on a de ces textes ; les contraintes de la réception s'exercent sur les publics berbères comme sur les publics occidentaux, selon des modes différents » (pp. 27-28).

Le texte *Le Forgeron d'Akalous* est une chronique racontant une histoire qui s'est déroulée au « temps des cités » (*zzman ggighil*) c'est-à-dire à l'époque où les villages kabyles formaient des entités socio-politiques indépendantes. Cette époque se situe bien avant la conquête de l'Algérie par les troupes françaises. Ce repère temporel (le temps des cités, *zzman ggighil*) et le repère spatial (le village d'Akalous, en kabyle *taddart l-lqalus*) invitent à considérer ce texte comme une légende explicative. Avec la narration d'un ensemble événementiel et en utilisant un fragment poétique constituant le nœud de l'histoire racontée, le tout dans un langage élaboré par rapport au langage quotidien, le texte explique comment un village a disparu. Quelle serait la perception de ce texte dans sa version traduite chez le récepteur occidental ? Chronique ? Ecrit historique ? Récit ethnographique ? Ou texte littéraire d'un genre particulier ? Autrement dit, garderait-il sa littérarité ? La question mérite d'être posée.

Le deuxième texte (*Histoire d'Aziz et d'Aziza*) pose moins de difficultés à ce niveau dans la mesure où, selon la terminologie utilisée par Mammeri, il correspondrait à l'une des catégories littéraires françaises. Toutefois Mammeri hésite entre deux étiquettes : roman et chantefable. Voyons ce qu'il écrit à ce propos :

> *Que dire de ceux qui vont faisant des isefra mohandiens tout usage ? Ainsi du genre que l'on pourrait appeler* la chantefable. *Il y a toute une littérature pour jeunes gens, faite des dialogues en vers de deux amants, insérés dans la trame d'*un récit plus au moins romanesque.
> *Un exemple typique du genre est celui que l'on appelle le* roman *d'Aziz et Azouzou (taqsit n Aaziz d Aazuzu)* (p. 93, souligné par nous).

L'hésitation est claire et indicative des enjeux de la délocalisation linguistique et l'inscription de ce texte dans un champ littéraire qui n'est pas le sien. A l'étiquette générique kabyle « *taqsit*», deux notions sont proposées pour rendre compte de l'identité du texte : chantefable et roman. A ces dernières s'ajoute une nuance de taille dans l'expression : *récit plus au moins romanesque*. Ceci indique que la délocalisation linguistique entraîne (ou risque d'entraîner) le texte à prendre une identité autre que celle qu'il avait dans le régime d'oralité. Ce qui favorise l'éventualité d'un rejet au niveau de la réception. En somme, la délocalisation linguistique permet à ces deux textes d'occuper un espace plus ouvert à la réception mais au risque de se voir imposer une autre identité et/ou de perdre leur littérarité. L'identité et la littérarité de ces textes sont établies et assurées seulement dans le système littéraire dans lequel ils ont pris place. Ce dernier est caractéristique d'une culture, d'une langue et d'une période historique particulière.

Des changements génériques peuvent aussi se produire dans le même code linguistique. C'est le cas des deux textes étudiés ici. Dans les lignes suivantes, nous tenteront de mettre en lumière cette facette de la délocalisation.

La seule indication générique de la version traditionnelle (nous supposons que la forme transcrite n'est pas significativement différente d'elle) du texte *Aheddad l-Lqalus* est le fait que ce dernier est considéré comme une chronique. Le rapprochement de cette dernière de la légende (hagiographique ou socio-politique) est favorisé, comme il est souligné plus haut, par les repères spatio-temporels plus au moins vérifiables. La fonction sociale de ce type de textes, dans le champ littéraire kabyle traditionnel, est à rechercher dans les leçons à tirer des événements narrés. Le texte *Taqsit n Aziz d Âzizu*, comme l'indique une partie du titre, fait partie du genre appelé en kabyle *taqsit*. Outre le fait que ce dernier terme signifie histoire, il renvoie aussi à un genre littéraire traditionnel. Il regroupe les légendes des prophètes (*taqsit n sidna Ibrahim, taqsit n sidna Yusef, taqsit n sidna Musa*), les légendes des saints (*taqsit n sidi yehya Lâidli, taqsit n ccix muhend-u-lmextar*, etc.) et les légendes sociopolitiques (*taqsit n Wahed usebâin*). Tous les textes composant ce genre sont, d'après l'état actuel de la recherche, versifiés. Le texte de *Taqsit n Aziz d Âzizu*, lui, fait exception sur ce point. Il est composé de prose dans laquelle sont insérés des fragments poétiques, ce qui a poussé M. Mammeri à le qualifier de chantefable.

Les versions recomposées de ces textes sont considérées comme des nouvelles par K. Bouamara. Ce dernier les intitule respectivement *Tirgara*

(la mauvaise fin) et *Taqsit n Aziz d Âzuzu* (l'histoire d'Aziz et d'Azuzu). La recomposition de ces textes a engendré une délocalisation stylistique qui, à son tour, justifie la délocalisation générique. Dans le travail de la réécriture, des formes multiples de recomposition sont utilisées et touchent pour l'essentiel le style dans ses différents aspects (narratif, discursif, descriptif et linguistique). Dans la version traditionnelle transcrite par Mammeri du texte *Le Forgeron d'Akalous*, le narrateur raconte une histoire qu'il a entendue des autres. Il commence sa narration par un constat faisant état de la disparition du village d'*Akalous* au moment où il raconte l'histoire (*Taddart l-Lqalus tura trab* = la village d'Akalous a maintenant disparu) ; et il la termine par une expression faisant écho à la première phrase du texte citée un instant : *Ata wakken texla taddart l-Lqalus* (= voilà comment le village d'Akalous a disparu). Ce texte explique donc la disparition d'un village. La première et la dernière phrase encadrent la narration, elles ont une fonction informative qui aide à classer le texte comme une légende explicative. Les personnages n'ont pas de nom (*yiwen uheddad*, un forgeron ; *tamettut*, une femme ; *yiwen*, quelqu'un ; *Yiwet t-temghart*, une vieille ; etc.), n'ont pas d'épaisseur psychologique, leur description est très réduite (le forgeron est riche, sa femme est très belle, une vielle femme vivant seule, cet injuste, etc.). Les prises de paroles des personnages sont introduites par une formule répétitive (le verbe *ini*, dire). La narration est rapide car les épisodes narratifs sont courts. La langue est simple et quotidienne (avec cependant un archaïsme, le verbe *aled* dont la signification est actuellement inconnue). La structure temporelle est, si on ne prend pas en compte la première phrase du texte, linéaire : les actions se succèdent suivant l'ordre historique du déroulement des événements. En conclusion, le style du texte dans sa version traditionnelle est simple et dépouillé tout comme celui des contes oraux. Par contre, la recomposition de ce texte a donné existence à autre texte plus élaboré tant au niveau narratif, descriptif, discursif que linguistique. En effet, la narration, dans *Tirgara*, est lente du fait qu'il y a des descriptions, des commentaires et des dialogues. Le texte de K. Bouamara s'ouvre sur la description de l'incendie ravageant le village d'*Akalous*, c'est-à-dire par la fin de l'histoire. Il se termine par la même scène. Le texte forme ainsi un cercle sur lui même. Le temps de la narration est bouleversé. De nouvelles séquences narratives y sont introduites (l'arrivée de Akli, le forgeron, au village d'*Akalous*, fuite d'Akli de la vendetta, refuge d'Akli chez Âini, la volonté de Âini de marier sa fille Jedjiga à Akli, etc.). La narration est, au début du texte, simultanée aux événements, puis le narrateur continue de narrer l'histoire de l'extérieur. Les personnages sont tous nommés (Akli, le forgeron, Jedjiga, la femme du forgeron, Âini, la mère de Jedjiga, Mqidech, celui qui était à l'origine de la répudiation de Jedjiga puis le mari de celle-ci, etc.) et décrits physiquement et moralement. Certains personnages sont nouveaux, ils n'existent pas dans le texte traditionnel. Les espaces sont identifiés par des noms précis (Lqalus, Tawrirt, Tahanutt). Les dialogues

sont abondants ; leur insertion s'est faite suivant les modalités propres à l'écrit. Les personnages, les espaces et les dialogues sont utilisés, entre autres, pour produire l'effet de réalité. Des commentaires du narrateur ponctuent la narration et sont introduits d'une manière subtile. La langue est élaborée et recherchée. Certain nombre de néologismes y sont utilisés (*utudert*, être humain, *maca*, mais, *acku*, parce que, *tra*, elle veut, *tilewt*, la réalité, *takti*, l'idée, etc.) Des archaïsmes aussi (*tafrut*, le couteau, *isekla*, les arbres, *kennan*, ils comparent). Ces néologismes et archaïsmes sont utilisés généralement pour remplacer les emprunts à la langue arabe. Ils ont aussi, sans aucun doute, une fonction stylistique.

L'essentiel de ce qui vient d'être mentionné est observable aussi dans le deuxième texte *Taqsit n Âziz d Âzuzu* de Bouamara. Les choix stylistiques sont les mêmes pour les deux textes.

Quel est le statut de ces deux textes déplacés ? Cette problématique est intéressante et peut nous renseigner sur l'évolution du système littéraire kabyle. Les questions liées aux notions d'emprunt des genres et de l'évolution de ceux déjà existant dans ce système peuvent être discutées dans ce cadre.

La transcription du texte oral suppose le choix d'une variante plutôt que d'une autre. Ce choix peut être fait par le collecteur ou par l'informateur de ce dernier. Dans le premier cas, il sera guidé soit par le goût et la culture du transcripteur soit par le souci de rechercher, à l'aide de recoupements et de confrontation des remaniements, d'une version jugée complète et représentative. Dans le second cas, le choix porte en lui même les traces de l'exécutant dans la chaîne de transmission, et ce, par le truchement des remaniements apportés au texte par lui. Dans les deux cas, le texte déplacé ne connaît pas vraiment de grands changements. C'est le cas des textes étudiés ici. Ce qui permet de les considérer comme des variantes, même si leur déplacement par la transcription les place dans un espace écrit où la performance orale est effacée. Les récepteurs, même nouveaux et d'un autre type que ceux de l'oralité, les considéreront toujours comme des textes faisant partie du système littéraire traditionnel. Par contre, les délocalisations stylistique et générique les inscrivent dans un nouveau système littéraire dont les conceptions littéraires et les modalités de réception sont autres que celles du système traditionnel. Il est utile de rappeler que la lecture remplace l'audition, que le contact de l'auteur avec ses lecteurs est différé dans l'espace et le temps, que, surtout, l'auteur et le récepteur ne partagent ni la formation littéraire, ni la communauté des textes formant leur culture et leur esthétique (la consommation littéraire se fait dans une situation sociolinguistique et culturelle particulière qui se caractérise par le plurilinguisme, les conflits linguistiques et la revendication linguistique et identitaire) et que les fonctions des textes ne sont pas les mêmes que celles des textes traditionnels. Autrement dit, la convenance, qui structure les

compositions, les réalisations et les échanges littéraires dans la Kabylie traditionnelle, n'est plus fonctionnelle, ou tout au moins, elle est fortement circonscrite dans des espaces très restreints. L'étude détaillée des conditions de production, d'édition et d'existence sur le marché du livre algérien et en émigration des nouveaux textes littéraires kabyles, de leurs réception, de leur place dans la vie culturelle des kabyles et de leurs fonctions mettra sans aucun doute en évidence les rapports et les ruptures de ces textes avec la tradition littéraire kabyle. En attendant cette étude, nous nous contenteront de dire que les bouleversements socioculturels qu'a subi la Kabylie (colonisation, scolarisation, émigration, urbanisation, revendication culturelle, linguistique et identitaire et aménagement linguistique, etc.) ont engendré un renouveau littéraire dont la délocalisation des textes oraux est une forme parmi tant d'autres (voir Salhi, 2002). Par le truchement du style (tant au niveau narratif, descriptif, discursif que linguistique), l'auteur, à l'image de Kamel Bouamara, propose, à partir d'un texte ancien et oral, un autre (nouveau) texte pour un autre (nouveau) récepteur dans un autre (nouveau) contexte culturel et politique. En assignant au texte une autre identité générique (par la recomposition stylistique) on l'inscrit dans un autre (nouveau) champ littéraire dont l'institutionnalisation est intéressante à étudier. Que reste-t-il alors du texte oral objet d'un déplacement stylistique et générique ? Un souvenir ? Une origine ? L'étude de l'évolution littéraire kabyle nous le montrera.

Références bibliographiques

Bouamara, Kamel, 1998, *Nekni d weyid : amud n tullizin* [Nous et les autres : recueil de nouvelles], [s.e.], [Alger].

Galand-Pernet, Paulette, 1998, *Littératures berbères : des voix des lettres*, Paris, PUF.

Mammeri, Mouloud, 1972, *Les Isefra, poèmes de Si Mohand-ou-mhand* : texte berbère et. traduction, Paris, François Maspero.

Mammeri, Mouloud, 1988, *Poèmes kabyles anciens : textes berbère et français*, Alger-Paris, Laphomic, Awal, La Découverte.

Salhi, Mohand Akli, 2002, « Les voies de modernisation de la prose littéraire kabyle », in : *Actes du colloque international « Tamazight face aux défis de la modernité »*, Boumerdès, 15-17 juillet 2002, Alger, pp. 244-251.

De la parole orale à la parole écrite : Déplacement linguistique et déplacement idéologique

Simona BARELLO,
New York

Dans la linguistique traditionnelle langue orale et langue écrite appartiennent à deux registres distincts, codifiés de manière différente et rigoureusement séparés l'un de l'autre. Toutefois, cette division, devenue de plus en plus souple dans l'écriture romanesque du 20ème siècle, est définitivement bousculée par plusieurs auteurs contemporains originaires du Maghreb, qui contaminent langue orale et langue écrite d'une façon assez particulière. Si au premier abord cette contamination s'explique par l'intention de reproduire le langage quotidien, donnant ainsi un effet de réalisme, une analyse plus approfondie révèle qu'elle est surtout le fruit inconscient du processus d'assimilation des deux registres qui finit par les déstabiliser tous les deux et par faire naître une nouvelle langue qui porte en soi une nouvelle réalité – ou au moins son idée.

Le déplacement linguistique reflète le manque de repères dans la société post-coloniale, qui ne répond pas aux attentes des protagonistes de ces textes – généralement fils d'immigrés – et l'inévitable déplacement identitaire qui s'ensuit. En réalité, la société post-coloniale continue à imposer la culture franco-occidentale en ignorant délibérément les autres cultures faisant partie de la société française contemporaine [1]. Mise de côté par la culture officielle, la génération dite « issue de l'immigration » à matrice culturelle hybride se sent aliénée. Ainsi, le déplacement psychologique qui caractérisait autrefois la condition des parents retombe sur les enfants. Cela est bien exprimé par une des auteures prises en considération ici, Sakinna Boukhedenna, qui écrit : « Le passé de nos parents, c'est notre présent, et notre présent de

[1] Pour cette raison il serait plus approprié de la dénommer société « néo-coloniale ».

deuxième génération sans nationalité a-t-il un futur? » [2]. Mais si dans le cas des parents immigrés le déplacement psychologique était la conséquence du déplacement physique dans un monde qui n'était pas le leur, pour ces jeunes, élevés en France où souvent ils sont nés, il s'agit d'une contradiction absurde. Au lieu de reconnaître le potentiel enrichissant de la double appartenance culturelle qui constitue leur « Altérité » et de l'exploiter positivement, la société française la considère comme une menace et un danger pour son intégrité. Cette attitude dérive d'une conception identitaire rigide, qui, en restreignant l'identité à sa partie collective [3], rend absolue la séparation entre «Moi» et l'« Autre ». Il reste alors deux possibilités: soit l'assimilation par le biais de l'effacement de cette «Altérité»; soit le confinement sous le label de « autre ». C'est ainsi que, comme leurs parents, ces jeunes «issus de l'immigration» sont perçus «autres » ; sauf que, à la différence de leurs parents, ils ne sont pas si « autres » que ça… Leur aliénation est alors encore plus marquée.

Ce déplacement psychologique se traduit en déplacement linguistique dans l'échange entre oralité et écriture. La fusion des deux registres n'est pas seulement une stratégie littéraire qui vise à renouveler la langue française, mais, en incarnant le malaise de ces jeunes «fils d'immigrés», elle acquiert la valeur d'un acte subversif et même provocant. Dans ce sens, la création d'une langue «autre» à l'intérieur du français peut être interprétée comme un réflexe de leur condition d'«autres» à l'intérieur de la société française. Niée sur le plan institutionnel, l'exigence d'une société plus souple, ouverte à toutes les cultures qui en font partie, est transposée sur le plan littéraire et trouve son expression dans le croisement des langues orale et écrite. La littérature devient ainsi le moyen d'affirmer la voix de cette génération et de la faire entendre par le biais d'un détour: ne pouvant pas agir directement dans la société, les auteurs essaient de capter l'attention au moins d'une portion de la société française sur ces «enfants d'immigrés» et sur leurs problèmes [4].

Cela dit, chaque auteur développe évidemment de manière différente la relation entre les deux registres. Les textes ici examinés – *Georgette!* de Farida Belghoul et *Journal. Nationalité : Immigré(e)* de Sakinna Boukhedenna – sont assez significatifs, puisque à partir de certains éléments

[2] Sakinna Boukhedenna, *Journal. Nationalité: Immigré(e)*, p. 5.

[3] Voir Michel Laronde, *Autour du Roman beur*, p. 17: «Le concept d'identité implique l'individu dans deux types de relations au Monde: une relation intérieure, celle qui joint l'individu au monde et que j'appellerai la part *collective* de l'identité; une relation extérieure, celle qui le détache du Monde et que j'appellerai la part *individuelle* de l'identité ».

[4] Et bien que le public des lecteurs de ces textes soit assez étroit, il s'agit toutefois de gens cultivés et attentifs, qui par leur travail ont la possibilité de sensibiliser un nombre important de personnes, par exemple dans le cas de professeurs ou d'assistants sociaux.

communs, ils s'en éloignent précisément dans l'élaboration des modalités de cette relation.

L'attitude des écrivains par rapport à leurs ouvrages et la forme narrative choisie par eux sont aussi des facteurs fondamentaux de ce procédé. Les deux auteurs optent pour une écriture à la première personne en style autobiographique. On peut parler d'autofiction, dans le sens qu'elles réélaborent des expériences personnelles et cette relation entre les écrivains et leurs écrits marque fortement la langue dans laquelle leurs personnages s'expriment.

Puisqu'elles narrent leur propre histoire, Belghoul et Boukhedenna gardent un lien viscéral avec le texte, dont la langue est la matière à forger pour transmettre leur désarroi. L'aliénation qu'elles veulent dépeindre se manifeste dans un langage déjà brutal, qu'en plus elles violent continuellement de plusieurs manières. Ainsi, à côté des erreurs de grammaire, des néologismes, de la dyslexie, paraissent des éléments typiques de la langue orale, tels que les contractions, les insultes, le mélange des langues. Il s'agit d'une stratégie narrative précise, qui vise à heurter les lecteurs avec une langue d'autant plus irritante qu'elle est celle de l'usage quotidien.

* * *

Georgette! est écrit sous forme du monologue intérieur d'une fillette de sept ans. Ceci est l'expédient qui permet à Belghoul d'affronter directement des sujets gênants – tels que l'analphabétisme des parents de la narratrice ou les différences culturelles entre eux et la société française – qu'il serait difficile de traiter autrement sans se perdre en discussions sociologiques de plus longue haleine ou sans sombrer dans la rage et les revendications [5]. L'écriture d'enfant, au contraire, élimine toute contrainte et toute forme possible de censure. Le non dit, et surtout l'indicible, peuvent enfin être exprimés lorsqu'ils sont dissimulés par l'«ingénuité enfantine».

La gravité des situations décrites est ainsi contrebalancée par la vivacité du style, que Belghoul garnit d'expressions pittoresques – souvent tirées du langage oral – qui rendent la lecture agréable et même amusante. La narratrice déforme les événements ou bien elle se perd dans son imagination donnant vie à une narration surréaliste caractérisée par des hyperboles. Dans le tourbillon des hallucinations de la petite fille, l'ironie joue un rôle fondamental, puisque souvent elle fournit la clef d'interprétation des délires de la narratrice.

[5] Comme le fait Boukhedenna.

Le renvoi à la langue orale est évident dans le titre même: *Georgette!* où le point d'exclamation suggère un cri ou un reproche. C'est le premier signal du bouleversement qui suivra, une manière de prévenir les lecteurs que quelque chose d'insolite se passe dans ce récit [6]. Et en effet, dès la première phrase – « La sonne cloche… Non, la cloche sonne » [7] – on découvre la dyslexie de la narratrice-protagoniste, c'est-à-dire des « mots déplacés », qui renvoient à sa condition d'« enfant d'immigrés », pour laquelle l'impossibilité de se situer à l'intérieur de la société française se manifeste dans son incapacité d'en saisir la langue. En plus, cette phrase revient deux autres fois: la première, vers la moitié du roman à propos du même sujet – la récréation qui commence – et la deuxième à la fin du livre à propos de la visite imaginaire de la maîtresse à la maison avec une variation minime: « La sonnerie cloche » (p. 157). Elle marque le rythme du récit en fonctionnant comme un refrain, c'est-à-dire une structure typique des chansons, donc de l'oralité.

Le nouveau langage ainsi créé évoque aussi les expérimentations linguistiques des avant-gardes littéraires des années Vingt et Trente – en particulier Dada et le Surréalisme – visant à créer une nouvelle langue apte à décrire les changements en acte dans la société et dans la façon de penser. Dans cette perspective, on peut interpréter le langage de Belghoul comme une tentative de faire la même chose dans la société contemporaine, où le français «de souche » ne suffit plus. La suite du passage en fournirait la preuve: « J'aime pas l'école. Surtout, c'est la récréation que je déteste. Elle est trop longue » (p. 9). Comme elle renverse la syntaxe française, la petite fille renverse aussi les idées des enfants français. Elle commence par décrire un sentiment commun à tous les enfants – la désaffection pour l'école – mais immédiatement elle donne une précision qui la différencie des autres, qui tous aiment la récréation et préfèrent qu'elle soit longue. D'un côté elle a quelque chose en commun avec ses camarades de classe, mais en même temps son altérité émerge. Et c'est précisément cette altérité qu'elle veut affirmer lorsqu'elle continue: « A pied, elle [la récréation] dure cinq tours de cour » (p. 9). Elle semble refuser les unités de mesure temporelles canoniques pour en introduire une autre, «le tour de cour », comme pour dire que les concepts traditionnels ne suffisent plus pour rendre compte de la nouvelle réalité où elle se trouve, mais qu'il faut en créer des nouveaux.

L'irruption de la langue orale se manifeste aussi dans la transcription du français prononcé par les Arabes, c'est-à-dire de ce langage hybride parlé par les parents immigrés de la petite fille. Parfois cela entraîne des jeux

[6] Curieusement, dans son analyse des titres des romans beurs Laronde ne commente pas le point d'exclamation, alors qu'il me semble un élément très important. Voir Laronde, Op. cit., p. 58.

[7] Farida Belghoul, *Georgette!*, p. 9.

intéressants, comme pour le mot « analphabète », qui, dans un discours du père imaginé par la fille, est transcrit «âne-alpha-bête » (p. 151), attestant ainsi le sens que ce mot a dans la société occidentale où il est impensable que quelqu'un puisse ne savoir ni lire ni écrire. Il s'agit d'une réélaboration du français, approprié et transformé par «l'autre», qui se voit à travers le regard occidental dont il se sent méprisé [8].

Toutefois, il s'agit d'un cas unique, alors qu'en général la transcription du français prononcé par les Arabes sert à souligner l'impossibilité de franchir le clivage entre la culture des parents et la culture française. La confusion entre formel et informel et le mélange des deux en sont un exemple avec des phrases du genre: «Tu viens quand vous voudrez! Vous êtes chez toi! » (p. 161), aussi bien que la surabondance de contractions et les erreurs lexicales – comme « tomobilistes »au lieu d'« automobilistes » (p. 32) – ou d'accent – « vidé » au lieu de «vide » (p. 33). La difficulté des parents de bien parler le français correspond à leur difficulté de comprendre la société française, dont ils ne feront jamais vraiment partie. Cependant, la langue hybride parlée par eux interroge la notion de «langue » comme système rigide de règles grammaticales et syntaxiques existantes *a priori*, auxquelles il faut se conformer, suggérant plutôt l'idée d'un système souple créé par les usagers mêmes conformément à leurs exigences. Le défaut de prononciation de la camarade de classe française confirme cette nécessité, car il signale que même parmi les Français il y a des gens qui ne parviennent pas à se conformer aux standards imposés artificiellement.

Contrairement au texte de Boukhedenna où dans certains contextes l'arabe se substitue au français – notamment à la maison – et est regardé avec nostalgie en tant que véritable langue de la protagoniste qui l'étudie aussi, l'arabe fait ici son apparition une seule fois [9] avec un proverbe que, dans une des hallucinations de la petite fille, le père réciterait à la maîtresse: « Chez nous on dit: mat nod ras, rré a chab ras… Ça veut dire: le temps que t'élève une tête, ta tête propre, elle devient blanche » (p. 159). D'abord, il s'agit d'un contexte singulier, car la maîtresse se trouve en visite à la maison de la protagoniste, c'est-à-dire « chez les autres », dont elle peut donc s'attendre qu'ils parlent leur langue ; deuxièmement, la phrase est prononcée par le père natif d'un autre pays, auquel il se sent appartenir et avec lequel il entretient le lien. En outre, il la traduit en français, désireux de partager sa culture avec la maîtresse; enfin, c'est un proverbe – c'est-à-dire une formule figée qui n'existe pas en français et dont le sens est à chercher dans le contexte culturel originaire. Ainsi, à travers la langue, c'est une conception de la vie et même un monde entier qui sont transmis.

[8] Voir Franz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, p. 79-81.
[9] Même le mot « honte » est en français ici, alors que dans nombreux autres textes il est en arabe.

Finalement, l'importance de l'osmose entre langue orale et langue écrite est explicitée par la narratrice dans le passage suivant, où elle en fait sa bouée de sauvetage : « Dès que je dessine une écriture magnifique, aussi belle que la voix de mon père, je m'en vais loin d'ici, je me sauve au ciel avec un bon métier » (p. 64). Le but de l'écriture est donc la reproduction de la voix, du langage oral.

En outre, la dernière phrase du récit décrit ainsi la mort: «J'étouffe au fond d'un encrier » (p. 163). L'encrier symbolise l'école française[10], l'endroit où l'apprentissage de l'écriture se fait avec une méthode de travail très traditionnelle, comportant le copiage de textes. Lorsqu'elle est figée dans des règles trop strictes, et que le dynamisme dérivant de l'apport du langage oral est perdu, au lieu de la liberté, l'écriture donne la mort.

* * *

À la place de l'ironie et des hallucinations de Belghoul, une rage croissante et la dépression imprègnent le texte de Boukhedenna. On assiste à l'étalage des sentiments les plus intimes de la protagoniste et à l'épanchement de ses frustrations dans un texte qui ressemble au journal intime. Sa rage croît au fur et à mesure qu'elle avance dans l'écriture en passant de la chronique de sa vie quotidienne à une critique acharnée de la société française en premier et de la société algérienne par la suite. Son malaise est reflété dans le bouleversement de la chronologie : les dates du prétendu journal intime commencent à ne plus suivre l'ordre chronologique et le temps du récit devient flottant, cependant que le lecteur ressent les mêmes sentiments de confusion et d'aliénation que la protagoniste. Cette impression est accrue par une langue, qui, dès le début, est imbibée d'expressions typiques du registre de l'oralité. Dans le premier paragraphe, on trouve « j'en ai marre », « s'en foutent », « je ne tiens plus le coup », « j'en ai ma claque »[11] ; à cela on peut rajouter, à la même page, les contractions – « y en a », « occase », « y avait »; et les termes argotiques comme « baba-cool » ou « superspeedy » à la page suivante. Le résultat est une langue jeune et dynamique qui s'accorde parfaitement avec l'attitude de la protagoniste. En même temps, on devine l'intention de l'auteur de remettre en cause la langue française en bousculant la division traditionnelle entre le registre de l'oralité et celui de l'écriture. Pour elle aussi, comme pour Belghoul, il s'agit d'une stratégie narrative qui vise à mettre en évidence la nécessité de rendre la langue plus malléable pour qu'elle puisse

[10] Nous le savons parce qu'il y a une scène à l'école avec la maîtresse où il est question d'un encrier.

[11] Sakinna Boukhedenna, *Journal. Nationalité: Immigré(e)*, p. 7.

répondre aux exigences de tous ceux qui s'en servent. Et, puisque la langue est le miroir de la société, c'est une façon de dire qu'on voudrait une société plus ouverte, où tout le monde pourrait s'exprimer et avoir son espace.

En effet, la terreur de ne pas pouvoir s'exprimer et de l'absence de communication est le véritable fantôme qui hante l'auteure tout le long du récit. Et la superposition de la langue orale et de la langue écrite en est une des manifestations les plus évidentes. À un moment donné, pour fuir sa solitude, la narratrice commence à correspondre avec un détenu et elle commente ainsi ses propres lettres: «Ce n'était que des mots. Mais moi aussi j'avais besoin de parler » (p. 38). L'écriture ne naît pas du désir spécifique d'écrire, mais du besoin de remplacer le discours oral raté [12]. Ce n'est pas un choix, mais une nécessité. Leur correspondance devient ainsi un lieu où l'influence du registre de l'oralité est assez forte, dans un mélange de langage familier, d'argot et de contractions. On peut dire la même chose en ce qui concerne la façon de la narratrice de s'adresser directement au lecteur avec la phrase: «Sais-tu X., à qui j'écris » (p. 52), qui revient à plusieurs reprises. Là aussi, elle n'est pas poussée à écrire par un désir spécifique, mais l'écriture remplit un vide dans sa vie, donc elle a besoin de s'adresser à quelqu'un, ne fût-ce qu'à un lecteur imaginaire.

Plus tard, en relatant l'histoire de Naïma, une jeune femme marocaine avec qui elle a travaillé, elle déclare: « Naïma ne sait pas bien le français. Elle n'ose pas s'exprimer. Elle sait qu'il lui manque des mots importants pour se faire comprendre » (p. 66). Ne pouvant pas s'exprimer en français, Naïma est obligée de subir tout le temps des humiliations, alors que la communication serait sa seule possibilité d'émancipation. En se substituant à Naïma, la narratrice dit : « Je ne parle pas bien le français, mais, en transition, j'ai appris l'argot » (p. 66). Si en France la narratrice a trouvé une échappatoire dans l'argot, plus tard, lorsqu'elle sera en Algérie, elle aussi sera dépourvue de la langue primaire de la communication – l'arabe – et sa condition la renverra donc à celle de Naïma. A travers la répétition des mêmes paradigmes, c'est comme si la narratrice mettait en évidence une sorte de fil rouge reliant les destins des femmes maghrébines, auxquelles la parole est coupée où qu'elles aillent, en Europe aussi bien qu'en Afrique.

Le fait que le français soit remplacé par l'argot – typique du registre oral – est aussi significatif, car c'est une façon indirecte de relancer le défi au renouvellement de la langue. Seule une langue hybride comme l'argot peut garantir la communication entre des mondes si différents comme la France et l'Afrique du Nord, mais aussi le monde des femmes et celui des hommes. Et pourtant la narratrice le définit comme une langue de transition, comme si elle se sentait instable en France et prête à partir d'un moment à l'autre. C'est alors qu'elle prend la décision d'étudier l'arabe, qu'elle considère

[12] Ce qui est un peu la fonction de toute correspondance.

comme sa langue, et l'apprentissage se fait par le biais de la musique. Elle avait déjà mentionné la musique d'Oum Kalsoum, en disant qu'elle lui « donnait des frissons dans tout le corps » (p. 40), bien qu'elle ne comprenne pas le sens des mots. En soulignant l'effet que les sonorités de la langue ont sur elle malgré l'inintelligibilité de cette dernière, Boukhedenna affirme l'importance de l'oralité, qui donne lieu à une communication «autre», faisant appel à l'émotivité et non pas à la rationalité. Cela est confirmé lorsqu'elle apprend l'arabe: «Je n'écoutais que de la musique arabe, je ne comprenais pas les paroles. Mais je me forçais à comprendre le minimum » (p. 74). La musique lui donne le rythme, essentiel pour pouvoir appliquer les connaissances rationnelles qu'elle a apprises au cours.

Pourtant, après l'enthousiasme initial, elle est fort déçue et elle dit ensuite: « Mais la langue que j'apprenais n'avait rien à voir avec l'arabe de ma terre. C'était de l'arabe classique » (p. 74). L'importance de la circulation entre la langue orale et la langue écrite est particulièrement évidente dans le cas de l'arabe, où la différence est tellement marquée qu'elle empêche la communication. Et quelle est l'utilité d'apprendre une langue qui ne sert pas pour communiquer ? A la différence de Belghoul, qui avait introduit l'arabe pour symboliser l'échange entre des cultures différentes, dès son arrivée en Algérie Boukhedenna l'aperçoit comme langue hostile, surtout envers les femmes. À partir de ce moment, elle insère des mots épars, quelques phrases qu'on lui adresse en arabe, et il s'agit toujours d'expressions impolies et même agressives, dénotant les vexations et la violence par rapport à elle. Et c'est la preuve définitive qu'elle n'est pas plus algérienne que française. Sa crise identitaire passe par la langue, qui atteste son double échec. Si pour Belghoul on pouvait supposer qu'elle envisage la naissance d'une langue hybride permettant de sortir du dualisme français/arabe, pour Boukhedenna tout lien entre les deux langues est coupé et elle ne se repère ni dans l'une ni dans l'autre. De toute façon, dans les deux textes la fécondité de l'osmose entre langue orale et langue écrite est indéniable, comme le fait qu'elle porte à la création d'une langue toute nouvelle qui est très originale, et riche de possibilités de développement.

Œuvres consultées

Belghoul, Farida. *Georgette!* Paris, Barrault, 1986.
Ben Jelloun, Tahar. *Les Raisins de la galère.* Paris, Fayard, 1996.
Boukhedenna, Sakinna. *Journal. Nationalité : Immigrée*. 1989. Paris, L'Harmattan, 1997.
Fanon, Franz. *Peau noire, masques blancs*. 1952. Paris, Le Seuil, 1995.
Laronde, Michel. *Autour du Roman beur: Immigration et identité*. Paris, L'Harmattan, 1993.

« Les Œufs du serpent » ou les circulations de la parole

Nadine DECOURT,
IUFM Lyon et GREMMO

Le renouveau du conte en France a favorisé l'émergence d'un répertoire diversifié et largement ouvert aux apports des cultures de l'immigration, en particulier maghrébine. Dans le cadre de projets visant à une meilleure intégration des enfants à l'école, des travaux de collectes ont été amorcés, des femmes en particulier ont découvert les chemins de l'écriture et de l'édition. Cette dynamique a fait apparaître de nouveaux conteurs qui à la fois puisent dans leurs cultures d'appartenance et « métissent » à l'infini leur répertoire, au gré des rencontres, des coups de cœur.

C'est à ces phénomènes de circulations de la parole que je m'intéresse plus particulièrement depuis septembre 2001 dans le cadre d'un projet de recherche entrepris au sein de l'équipe du GREMMO (Groupe de Recherches et d'Études sur la Méditerranée et le Moyen-Orient), à la Maison de l'Orient et de la Méditerranée (CNRS, Lyon). L'approche demande du temps (celui des rencontres, des mises en confiance, des amitiés, mais aussi celui des collectages, des transcriptions, des analyses, des mises en écriture). Je n'en suis qu'aux débuts de cette recherche et travaille tout autant à la collecte de matériaux qu'à l'élaboration d'une méthodologie qui engage le traitement des données et la production finale. Qui parle, à qui, pour (se) dire quoi ? Il sera plus question de paroles saisies dans leur déplacement que de paroles déplacées. C'est pourquoi j'axerai cette communication sur les processus, plutôt que sur les produits, en postulant l'heuristique d'un art vivant, en perpétuelle mouvance. Ce faisant je me situerai résolument dans la perspective d'une anthropologie de la littérature orale. En l'état actuel des travaux, un exemple surtout retiendra notre attention : le conte des « Œufs du serpent » nous servira de guide pour réfléchir à l'élaboration de mémoires individuelles et collectives activées par le renouveau du conte, aux processus de rencontres et de métissages qui nous sont ainsi donnés à percevoir.

Le renouveau des contes, ou la fabrique d'une nouvelle mémoire

Les contes ont toujours voyagé, profitant des migrations des individus et des peuples, de la volatilité de la parole, mais aussi de l'extrême facilité de diffusion des écrits. Maints exemples d'histoire littéraire pourraient en être ici donnés. Que seraient les *Mille et une Nuits* sans la traduction de Galland (1704-1717), dont on célèbrera le tricentenaire en 2004, après l'année de l'Algérie ? Cependant un phénomène mérite d'autant plus l'attention qu'il s'inscrit dans notre vie quotidienne et exige que l'on chausse les lunettes de l'éloignement, celles de l'historien, du critique littéraire, du chercheur en Sciences Humaines : *le renouveau du conte en France et ailleurs*, pour reprendre le titre du fameux colloque de février 1989 [1]. Force fut alors de constater l'apparition des nouveaux conteurs, conteurs urbains, coupés pour certains de leurs terroirs d'origine, nomades, exilés et parfois désespérément en quête d'une identité-mémoire. Mohamed Belhalfaoui figure parmi ces premiers conteurs entre deux rives, lui qui aimait conter dans la langue des frères Grimm son fameux « Chacal et l'épine » et ouvrait déjà les frontières entre les langues, entre les genres, les cultures et les gens.

Les actions de lutte contre l'échec scolaire, l'invention des pédagogies interculturelles ont au même moment contribué à la sollicitation des mémoires. Il s'agissait d'établir des passerelles entre la culture scolaire et des cultures familiales encore en prise avec la tradition orale, d'établir ainsi des relations de confiance susceptibles de débloquer des situations d'apprentissage. Je puis ici en témoigner directement, pour avoir entrepris la collecte d'un conte auquel j'ai consacré un travail de thèse : « La Vache des Orphelins », très présent dans les familles maghrébines [2]. Le thème de la vache des orphelins, qu'il serait sacrilège d'aller vendre au marché, constituait de fait une entrée royale dans la culture kabyle. Le refrain échangé entre la jeune femme tombée dans le puits (où elle met au monde des jumeaux) et son frère transformé en gazelle était l'occasion pour tous d'entendre d'autres langues (parlers arabes, berbères) qui résistaient à la traduction, de leur donner droit de cité (les cours dits alors de Langue et Culture d'Origine ne concernaient pas l'arabe algérien et ignoraient le berbère) : ainsi commençaient à éclore, dans l'école de J. Ferry, des pratiques qui levaient la honte d'une langue sinon maternelle du moins d'appartenance et introduisaient par la même occasion une esthétique du divers [3] ; des mères, en même temps que les nouveaux conteurs, ont osé entrer dans les écoles et les bibliothèques, médiatrices culturelles de la première heure. Parmi les premiers recueils de « contes immigrés » (et ils

[1] G. Calame-Griaule, *Le Renouveau du conte en France et ailleurs*, Paris, CNRS, 1991.
[2] N. Decourt, *La Vache des orphelins. Conte et immigration*, PUL, 1992.
[3] J'emprunte l'expression à V. Segalen, *Essai sur l'exotisme*, Livre de Poche, 1986, p. 87. Voir aussi E. Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.

sont fort rares) figurent les deux ouvrages du Centre Social de Montferré (Saint-Étienne) : *Lundja contes du Maghreb* et *Hadidouane et la sorcière* [4]. Des contes ont alors commencé à sortir du silence, à échapper ici ou là au cadre de la famille, de la tribu.

Une autre expérience, un autre recueil seront ici cités à témoin, dans la mesure où ils attestent, presque dix ans plus tard, la fabrique d'une mémoire en situation interculturelle, tant dans la genèse du recueil que dans ses effets de circulation : *Contes maghrébins en situation interculturelle* (Karthala, 1995). Un groupe de femmes a suivi une formation en alternance organisée par O. Carré et moi-même, l'objectif était de développement personnel et social à travers un travail de remémoration des contes, avec la participation sur le terrain à des activités d'animation où le conte pouvait avoir sa place (halte-garderie, école, bibliothèque…). Le processus d'émergence du répertoire a eu ceci de particulier qu'il s'agissait d'un groupe interculturel (aux neuf femmes d'origine maghrébine s'ajoutaient deux femmes laotiennes) et d'une petite équipe d'animation aux origines régionales diverses (Provence, Languedoc, hauts plateaux de Langres). Les participantes du groupe appartenaient à une première génération de femmes immigrées. Peu ou pas alphabétisées dans leur langue d'origine, elles avaient entre trente cinq et cinquante ans [5]. Du répertoire qui s'est petit à petit étoffé sur le mode de la comparaison (moi, je connais ce conte, mais c'est pas tout à fait pareil), je ne retiendrai ici qu'un conte, celui précisément qui s'est particulièrement prêté à la variation, signe de sa permanence et de sa vitalité : « Les œufs du serpent ». Il ne correspond à aucun type déposé dans la classification internationale d'Aarne et Thompson, à la différence de « La vache des orphelins », l'un des contes les plus connus au Maghreb, mais aussi dans le folklore international (la version des frères Grimm «Frérot et Sœurette » fait le titre, chez Aarne et Thompson, du conte-type 450). Le rappel pourtant est intéressant, dans la mesure où les deux contes mettent en scène les liens très forts qui unissent un frère et une sœur. Dans l'un et l'autre l'héroïne doit trouver la juste distance dans ses rapports de sœur et d'épouse. L'un, plus que l'autre, met en jeu les usages sociaux de la fécondité et pose le problème des relations sexuelles hors mariage. Si le premier est toujours assorti d'un conte-prologue qui fait le titre de la plupart des versions maghrébines (le conte de la vache qui sera égorgée ou vendue, ce qui conduit les orphelins en exil), le second peut être assorti d'un conte

[4] Ils sont édités chez L'Harmattan (respectivement en 1987 et 1990). Citons comme autres recueils : C. Ben Achour, *Le Parfum de la terre* (la Pensée sauvage, Grenoble, 1979) ; M. Féraud (éd.) *Histoires maghrébines, rue de France* (Karthala, 1985) ; M. Yakouben a elle-même collecté dans le cadre d'un travail de thèse un corpus entre les deux rives : *Contes Berbères de Kabylie et de France* (Karthala, 1997).

[5] Sur le dispositif mis en place, voir O. Carré, *Contes et récits de la vie quotidienne. Pratiques en groupe interculturel*, Paris, L'Harmattan, 1998.

prologue : *la sœur qui a égaré, éparpillé ou dispersé les sept*, qui correspond au type 451 : *La sœur à la recherche de ses frères disparus*) ou bien *la sœur qui sauve son frère des bêtes sauvages* (très présent dans les versions kabyles), mais surtout il déploie, du moins en ferai-je ici l'hypothèse, une imagerie spécifique qui retiendra d'abord notre attention.

Les Œufs du serpent : un conte maghrébin spécifique ?

Avant d'envisager plus avant comment ce conte peut circuler dans le contexte des sociétés contemporaines, il importe tout d'abord d'en préciser la force poétique qui tient à l'imagerie du serpent, d'en poser en quelque sorte la singularité culturelle, par opposition aux contes populaires français, dans le contexte de patrimoines en recomposition.

Nous donnerons pour commencer la parole au conte, à travers le motif de la délivrance, tel que le rapporte A. Mouliéras [6] traduit par C. Lacoste-Dujardin, car tel est bien le motif, comme j'ai pu maintes fois le constater, qui refait surface quand le conte a disparu :

> *Ô grand-père, j'ai chez moi une femme. Il y a un serpent dans son ventre. Alors, que dois-je lui faire ?*
> *Le vieux sage lui répondit :*
> *Va, mon fils, donne-lui à manger de la viande salée, ne lui donne pas d'eau, quatre jours durant, suspends-la au toit par les pieds ; mets-lui la tête en bas. Emplis une écuelle d'eau ; remues-y tes mains. Il sortira. Toi, tue-le.*
> *Il regagna sa cabane et donna à sa femme de la viande salée qu'elle mangea. Il ne lui donna pas d'eau, la laissant ainsi assoiffée. Le quatrième jour, il la suspendit par les pieds au toit, prit une écuelle qu'il emplit d'eau, et y remua les mains. Soudain le serpent sortit la tête de la bouche de la femme. Quand il vit l'homme, il rentra ; il recommença, sortit et rentra ; il était mort de soif. La troisième ou quatrième fois, il sortit et rentra. Enfin il se lâcha, tomba dans l'eau pour boire. L'homme se dressa, prit son sabre, lui coupa la tête, le tuant ; il le tira. Il en vint 50 coudées. Il détacha la femme et la soigna jusqu'à ce qu'elle fût guérie.*

De fait le thème du serpent et le code figuratif qu'il mobilise déterminent une matrice de récit dont on pourrait esquisser le type, selon une démarche comparative classique. Cette démarche est celle qui est également mise en œuvre par une dizaine de chercheurs réunis, avec Veronika Görög-Karady et C. Seydou, dans un travail collectif d'exploration d'un conte présenté comme spécifiquement africain « La fille difficile » [7]. Ainsi que le démontre J. Derive [8], il s'agit, par le biais de l'analyse comparative, d'établir le schème structurel ou modèle archétypal de toutes les réalisations recensées de ce qui apparaît comme une même histoire. Il s'agit, en passant du figuratif au

---

[6]. C. Lacoste, « Histoire de la femme qui a un serpent dans son ventre », *Traduction des Légendes et contes merveilleux de la Grande Kabylie recueillis par A. Mouliéras*, Paris, Geuthner, 1965, Tome 1, p. 128-135.

[7] V. Görög-Karady et C. Seydou (sous la dir. de), *La Fille difficile. Un conte type africain*, Paris, Ed. du CNRS, 2001.

[8] J. Derive, « Les filles difficiles. Structures matricielles de production du sens dans le conte populaire », chp. XI, V. Görög-Karady et C. Seydou (sous la dir. de), Op. cit., p. 263-297.

thématique, d'aboutir non à un *modèle matriciel de genre*, mais à un *modèle matriciel d'histoire.* Le *conte-type* que j'appellerai « Les œufs du serpent », c'est-à-dire l'agencement récurrent des *motifs* caractéristiques de ce récit particulier, pour reprendre les termes d'Aarne et Thompson, pourrait se préciser ainsi, compte tenu de l'élargissement du corpus oral et écrit [9] dont je dispose aujourd'hui :

(Prologue).

Forme A : La sœur à la recherche de ses frères disparus (T 451).

Forme B : La sœur qui a sauvé son frère des bêtes sauvages.

1. Une sœur est très attachée à son frère ou à ses 7 frères.

2. Une belle-sœur jalouse (ou plusieurs) lui fait avaler un œuf (ou des œufs) de serpent et fait croire qu'elle est enceinte et a déshonoré les siens. .

3. La sœur est laissée sur place ou abandonnée loin du village par son (ou un) frère.

4. Un homme la trouve, la délivre des œufs du serpent et l'épouse.

5. La sœur se fait reconnaître de son frère en lui contant son histoire, grâce à la complicité de son (ou ses) fils.

6. La ou les coupables sont punies et les relations familiales rétablies.

Je laisserai ici de côté la forme des prologues [10] pour m'en tenir au corps du conte lui-même, tel que le condense le syntagme-titre le plus fréquemment utilisé [11] : *le conte de la femme qui a mangé des œufs de serpent* (*sans le savoir*, précisent certains). Plus que la structure nous intéresse ici la dynamique des motifs constitutifs d'une imagerie qui emprunte le parcours figuratif suivant, dont nous verrons, à travers ses variantes, comment il fait sens et mémoire :

Le méfait :

avalement des œufs de serpent, gonflement du ventre et grouillement, dénonciation, vérification par l'épouillage.

conduit à l'abandon de la sœur.

[9] Pour ce dernier voir les référence bibliographiques données à la fin de l'article.

[10] Pour cette analyse, se reporter à N. Decourt, «Les œufs du serpent : un conte-type maghrébin ? » in *Actes des journées scientifiques sur la littérature orale* organisées par le RENACLO (Réseau National des Cultures et Littératures), Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université Ibn Tofail, Kenitra, Maroc, 10-110 avril 2002 (à paraître).

[11] Signalons au passage que le conte-type 708 (*La fille innocente qui accouche d'un monstre*) met également en scène une grossesse monstrueuse provoquée par une vieille sorcière qui a fait manger à la fille un aliment malfaisant (gâteau, pomme magique) : l'héroïne, elle aussi abandonnée, donne naissance à un animal (chat) ou à un enfant contrefait, qui l'aidera à trouver un mari et se transformera en prince.

L'abandon se solde par la délivrance :

viande salée, eau dans la bassine, élimination des serpents.

La réparation du méfait aboutit au mariage et à la maternité.

La sœur entreprend alors de parachever l'action de réhabilitation en racontant son histoire à son frère, l'oncle maternel de ses enfants :

conte de la femme qui a mangé des œufs de serpent.

Ces œufs de serpent font donc histoire, une histoire qui est répétée, selon plusieurs effets de parallélisme et de symétrie : le gonflement et le grouillement du ventre sont comme amplifiés par la scène de vérification : le frère est invité par la ou les belles-sœurs jalouses à poser la tête sur les genoux de sa sœur sous prétexte de se faire épouiller ; l'homme secourable rencontré écoute d'abord le plus souvent les conseils d'un sage, avant de passer à leur mise en pratique ; enfin toute l'histoire est reprise dans le récit adressé par la sœur (déguisée en mendiante, ou dissimulée par le rideau de la tente) à son frère par le subterfuge du conte que son propre fils, selon le scénario convenu, lui a réclamé. Ce motif final de mise en abîme, qui n'est pas propre à ce conte, permet que la vérité soit rétablie, partant la justice, puisqu'il s'accompagne d'une spectaculaire ordalie (qu'il s'agisse d'engloutissement ou de saut par dessus le feu) [12]. Particulièrement spectaculaire est en effet la version de M. Taos Amrouche, et plus encore celle de M. Mammeri. Toute la narration, qui va être scandée par l'engloutissement progressif dans le sol d'Aubépin (le frère), prend une coloration à la fois fantastique et tragique ; la conteuse, qui a tout prémédité, sait se faire prier et a le sens de la mise en scène :

- Mère, dit l'Argenté, raconte-moi une histoire !
- Une histoire, cria la jeune femme, apparemment très irritée. Il ne nous manque plus que cela ! Les histoires, nous sommes dedans jusqu'au cou tous les deux… et tu veux encore que je te raconte celle des autres ?
- Mais aujourd'hui, pleura l'Argenté, nous avons bien mangé, bien bu. Nous allons dormir dans une belle maison. Je veux une histoire.
- Tu n'as pas honte de parler ainsi devant ces bonnes gens qui ont bien voulu nous héberger cette nuit !
Les enfants d'Aubépin vinrent dans le hall en criant :
- S'il te plait, vieille mère, raconte-nous une histoire avant de dormir.
- Mais peut-être vos parents sont-ils fatigués ?
- Si tu connais des contes, dit Aubépin, dis-les aux enfants, cela va leur faire plaisir.
- J'en connais un, qui est un peu long, dit la mère.
- Nous avons tout le temps, dit Aubépin.
- Mettez-vous devant moi, dit aux enfants la mendiante qui tournait le dos à la pièce où se tenaient leurs parents.
Et elle commença :

[12] Ce motif de communication décalée a été notamment étudiée par F. Flahaut (*L'Interprétation des contes*, Paris, Denoël, 1988, repris dans *La Pensée des contes*, Paris, Anthropos, 2001). Il s'agit ici moins d'une communication décalée, surprise par un tiers, que d'une véritable mise en scène de la parole préparée avec soin par l'héroïne.

> *- Machaho ! Tellem Chaho.*
> *Les enfants étaient agglutinés autour d'elle. Aubépin et sa femme, restés dans la pièce, faisaient semblant de ne pas écouter, mais ils entendaient tout. La mère s'adressait à son fils, parce que c'est lui qui lui avait demandé un conte :*
> *- Argenté, Argenté mon enfant, il était une fois un chasseur qui aimait passionnément la chasse et un jour rapporta un perdreau qu'il confia à sa femme en lui recommandant de ne pas le laisser envoler….*

Tel est donc « le » conte, dans une formulation, qui, pour être abstraite à force de manipulations comparatives, n'en montre pas moins l'importance prise ici par le motif de la femme qui a mangé les œufs de serpent et la mécanique imaginative ou fantasmagorie qu'il déclenche. Le conte est cependant affaire de narration, de circonstances. Le *plaisir de l'herméneutisme* qu'il met en branle (pour reprendre l'expression de P. Galand-Pernet [13]) se joue dans une situation singulière de contage, qui procure aux connaisseurs le vif plaisir de la variance, d'une intertextualité qu'il vaudrait mieux dire ici, en reprenant le néologisme de P. Zumthor [14], *intervocalité*. C'est pourquoi je voudrais à présent l'inscrire dans le vivant de la parole, dans l'historicité d'une transmission, fût-elle à l'état de bribes et de fragments. Il s'agira moins d'étudier le prisme de la variation, que de briser en quelque sorte le miroir du comparatisme pour nous placer du côté de l'interaction conteuse et de ce que j'appellerai provisoirement, entre glose et conte, le « récit de conte ».

De l'histoire d'un corpus au récit de contes

Pour aborder les phénomènes de circulations dans leur historicité, il est un premier outil dont nous partirons : une histoire du corpus saisi du point de vue de celui qui le capitalise, l'accumule, en constitue une collection dans la durée. L'objectif serait ici de collecter et de croiser ces histoires, de les mettre en répons, d'en dégager une histoire vivante, non pas à la manière des histoires de contes proposées par C. Velay-Vallantin [15] à partir des imprimés, mais à partir de ce que l'on pourrait considérer comme des récits de vie aléatoires, susceptibles de donner la parole en quelque sorte au conte lui-même comme sujet-objet de relation, à la manière d'une polyphonie. Voici le début de ces embranchements possibles, je commencerai par ma propre expérience de chercheur impliquée dans la longue durée d'une enquête faite de rencontres.

Je n'aurais pas particulièrement remarqué ce conte, si je ne l'avais trouvé, il y a dix ans, comme en gisement dans la mémoire du groupe de femmes réunies dans le cadre de la formation par alternance déjà évoquée, *Contes et*

[13] P. Galand-Pernet, *Littératures berbères. Des voix et des lettres*, Paris, PUF.
[14] P. Zumthor, *La Lettre et la voix*, Paris, Seuil, 1987.
[15] C. Velay-Vallantin, *Histoires de contes*, Paris, Fayard.

récits de la vie quotidienne[16]. Dans la phase d'élaboration du répertoire, des histoires de serpent avaient très vite circulé dans le groupe entre un ici et un ailleurs fait d'impressions d'enfance, mais aussi de souvenirs de voyage (proverbes, contes, anecdotes personnelles). Le serpent, *image conteuse*, selon G. Bachelard[17], qui attise l'imaginaire et réveille des peurs enfantines, avait donc fait surgir non pas une, mais quatre versions en ricochet des *Œufs du serpent*, deux venues d'Algérie, deux de Tunisie, traduites directement de l'arabe en français par leurs énonciatrices[18]. La version de Fatima faisait chanter en arabe et en français le refrain qui permet ici la reconnaissance finale : *Grain grain de grenade, tes oncles sont sept, leurs armes sont sept, leurs chevaux sont sept, leurs maisons sont sept, leurs femmes sont sept.* L'homme y était *fou d'amoureux d'elle*, trait d'interlangue qui s'est imposé dans le vif de la parole et a été conservé dans le texte édité. Le motif de l'ordalie (les présumées coupables doivent sauter par-dessus le feu) avait fait jaillir un autre refrain dont la traduction en bouche (*Je suis pure comme le lait, je suis pure, je n'ai rien fait*) s'était avérée bien plus « relevante »[19] que la traduction mot-à-mot (*Le pur sort de la pureté*). Sans doute cette version a-t-elle eu ma préférence. Sans doute la petite maison dans le sable et les diminutifs qui semblent sortir des contes des frères Grimm, comme la petite cheminée qui émerge à peine, lui confèrent-ils le charme des figures hybrides. Cependant les quatre versions se sont mises en résonance et ont même fortement contribué à l'élaboration d'une méthodologie d'écriture de la variance à laquelle N. Louali-Raynal (côté linguistique) et moi-même (côté littérature) nous sommes hardiment employées. Que sont ces contes devenus ? Auront-ils réveillé des mémoires dormantes ? Telle est la loi du livre d'échapper à ses « éditeurs ». J'ai eu néanmoins l'occasion de reprendre l'enquête.

En effet, le 3 octobre 2001, le responsable de l'association berbère *Awal* à Lyon, a conté une version des *Œufs du serpent* à des enfants, dans la salle Elysée (étrange cinéma désaffecté)**.** Il s'agissait de journées intitulées "Découvertes berbères" axées sur le désert du Sahara. La version était

[16] Sur le dispositif de formation mis en place par Odile Carré (Institut de Psychologie, Université Lyon 2), voir O. Carré, *Contes et récits de la vie quotidienne. Pratiques en groupe interculturel*, Paris, L'Harmattan, 1998.

[17] G. Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1948, p. 130.

[18] N. Decourt, N. Louali-Raynal, *Contes maghrébins en situation interculturelle*, Paris, Karthala, 1995 : « Hab Hab Rommane » (Fatima Mekki, d'origine algérienne) ; « Raconte-nous une histoire » (Fathma Arrath, d'origine tunisienne) ; « La fille gâtée par ses frères » (Faouzia Troudi, d'origine tunisienne) ; « Une sœur et ses sept frères » (Zohra Ossaifi, d'origine algérienne).

[19] Le mot est employé au sens de *juste*, *efficace*, *pertinent*, selon la définition donnée par J. Derrida, « Qu'est-ce qu'une traduction relevante », in *Quinzièmes Assises de la traduction littéraire*, Arles, 1998, Actes Sud, p. 21-48.

manifestement inspirée de M. Taos Amrouche et accentuait un décor de circonstance (les sables du désert).

J'ai pu constater, peu de temps après, la présence d'une autre version dans le répertoire d'une association *Couleurs des Mots*, où le conte est utilisé à des fins de créativité que l'on pourrait dire thérapeutiques, comme objet de relation, de réparation, notamment avec des groupes de femmes victimes de violences conjugales. La responsable de ce dispositif, en feuilletant le « classeur des contes de l'association », m'en fit un récit à sa manière, à partir de la version résumée qu'elle avait sous les yeux. Le motif final de l'engloutissement des coupables prenait une intensité peut-être déjà insufflée par la conteuse qui avait colporté le conte vraisemblablement à partir de la version livresque ou de M. Taos Amrouche ou de M. Mammeri.

Jean Porcherot, conteur de l'Association *Les Ateliers de la Rue Raisin*, à Saint-Étienne, me dit peu de temps après qu'il racontait souvent ce conte à des adolescents, à des adultes. Ancien professeur de Lettres Classiques, Jean exerce depuis 1990 le métier de conteur et de formateur de conteurs ; son répertoire embrasse les continents et s'essaime aujourd'hui dans toute la région et au-delà, grâce aux générations d'élèves qui ont eu la chance de travailler avec lui (de la maternelle à l'université) [20]. Un lycéen d'origine algérienne récemment arrivé en France, Nacer, lui avait même, un jour (il y a huit ans ou dix ans de cela), coupé la parole dès les premiers mots : il connaissait cette histoire et la narration s'est poursuivie à deux voix [21]. Lors d'une séance de travail avec des élèves de collège (classe de 3è) à laquelle j'assistais le 8 octobre 2001, Jean Porcherot a raconté la version de Nacer sur le mode d'un conte à construire : le conte-prologue de la sœur qui sauve son frère des bêtes sauvages a suscité force propositions narratives. Mais ensuite le conteur et son auditoire, d'une seule haleine et d'un seul trait, ont parcouru l'histoire terrible des «Œufs de serpent ». A la fin seulement, rompant un long silence, de ceux que l'on écoute, Jean a évoqué Nacer et narré la variante que lui racontait sa grand-mère : alors que Jean, lui, sauve le frère et montre la sœur donnant le coup de pied fatal sur la tête de la belle-sœur pour finir de l'ensevelir, Nacer laisse engloutir le frère : il ne reste dans la main de la sœur (qui essaie en vain de le sauver) que quelques cheveux qu'elle sèmera dans son jardin ; il en pousse une plante dont il n'avait pu

[20] Voir J. Porcherot, « Contes et poétique de la rencontres », in J.-B.Martin, N Decourt (éds.)), *Littérature orale : paroles vivantes et mouvantes*, Actes du colloque international organisé par le CREA (Université Lyon 2) en partenariat avec l'IUFM de Lyon et les Ateliers de la rue Raisin de Saint-Étienne, 13 et 14 mars 2002, Presses Universitaires de Lyon, 2003, p. 261-266. Les Nuits du conte de Saint-Étienne constituent au mois de juin un moment important de rassemblement pour les conteurs de la région et d'ailleurs, auxquels participent les jeunes conteurs qui le souhaitent (10ème nuit, le 23 juin 2003).

[21] La version de Nacer est publiée par J. Porcherot dans *Contes et rencontres des cinq continents*, Saint-Étienne, 15ème fête du Livre, Les Ateliers de la rue Raisin, octobre 2000, p. 50-58.

trouver la traduction en français, une plante aromatique sans doute (basilic, romarin), avait suggéré le conteur, sous l'influence du jardin.

Enfin, le 21 octobre 2001, Nora Aceval, conteuse et amie rencontrée à l'Hôtel de Ville de Paris, où nous réunissait l'opération *Maghreb des Livres*[22], m'a raconté, sous les hauts lambris dorés de l'espace rencontre, une longue version collectée dans les hauts plateaux de Tiaret, dans le Sud-Ouest de l'Algérie dont elle est originaire[23], version qu'elle préférait, me disait-elle, à celle de sa mère, trop violente à son goût. La fille enceinte, qui ne peut plus tenir à dos de chameau, est abandonnée sur place avec des provisions, jusqu'au prochain passage de la caravane : on lui construit de quoi s'abriter.

Mais l'histoire n'est pas finie, elle s'est continuée à Oujda au Maroc, et même en Syrie, à Damas et du côté du Moyen-Euphrate où l'on raconte qu'une marâtre jalouse a fait avaler des œufs qui ne sont pas œufs de serpent, mais d'oiseaux, lesquels s'envoleront de la cuisse de la fille adoptive. A Oujda une version berbère et une version arabe ont résolu l'énigme de la plante aromatique. Il s'agit de l'alfa, cette plante du désert qui symbolise la stérilité… Mais laissons faire le temps et les récits de contes tisser leurs rencontres. S'il est trop tôt pour figer le processus et en fixer la forme, le matériau recueilli me permettra cependant de proposer quelques remarques et éléments d'analyse.

Processus de circulations, déplacements de la parole

Qu'en est-il aujourd'hui de ce conte et de ses circulations ?

Si l'on considère son déplacement entre les deux rives, constatons sa prégnance à travers des familles, des conteurs et des auditoires qui en conservent les connivences, en partagent l'émotion : *Tu lui diras que c'est un conte qui est très long et qui la fera pleurer*, tel était le message qui était adressé à Nora. Peut-on dire qu'il est plus spécifiquement kabyle, comme tendrait à le faire penser la lecture des travaux de C. Lacoste-Dujardin ? D'une part en effet on y retrouve la poétique du chiffre 7, bien connue par ailleurs dans toutes les sociétés, comme elle le souligne elle-même[24] :

> *En Kabylie, il n'est pratiquement pas de conte merveilleux sans que le chiffre 7 y figure, et plus souvent encore que dans la tradition orientale, puisque, dans un*

[22] Cette manifestation, organisée par l'association *Coup de Soleil* pour promouvoir les échanges culturels entre les deux rives, a revêtu peu après l'attentat du 11 septembre et dans le lieu hautement emblématique de la Mairie de Paris, une importance et une gravité exceptionnelles. Pour la première fois elle portait essentiellement sur la littérature orale.

[23] Une partie du corpus de Nora Aceval vient d'être publiée dans le cadre de l'Année de l'Algérie 2003 : *L'Algérie des contes et des légendes (Hauts plateaux de Tiaret)*, Paris, Maisonneuve Larose, 2003.

[24] C. Lacoste-Dujardin, *Le Conte kabyle. Étude ethnologique*, Paris, François Maspéro, 1970, p. 92.

conte kabyle, sept frères peuvent remplacer les trois frères du conte apparenté dans Les Mille et une Nuits (Conte I, T 301).

D'autre part, cette poétique met en valeur le thème de la fécondité :

En Kabylie, une famille pourvue de sept fils représente l'idéal prestigieux. Le chiffre 7, fréquent aussi dans les rites, porte une idée d'abondance et de fécondité, sans doute en rapport avec la périodicité hebdomadaire des phases de la lune.

À la question qui se pose alors du vœu ardent d'une sœur par les sept frères (ou des six garçons pour un septième enfant), pour lequel le conte traditionnel européen fournit des variantes intéressantes[25], C. Lacoste-Dujardin apporte des éléments de réponse spécifiques, qui s'appliquent tout particulièrement à l'ensemble du corpus considéré [26] :

La femme est peut-être plus qu'ailleurs ici, dans la pensée kabyle, tellement inséparable de son rôle de mère que la sœur a pour ses frères, dans toute la littérature orale, des fonctions maternelles : Fatma, la Cendrillon kabyle, protège et prend en main le destin de son frère jumeau qu'elle intègre en même temps qu'elle-même dans la famille de son mari, Fatma taklit, à peine sortie de l'enfance, part à la recherche de ses frères exilés. Une autre héroïne, fille unique de sa mère enceinte dévorée par des bêtes sauvages, tire son frère du ventre de sa mère et lui assure par magie une croissance accélérée[636]*. Tout se passe comme si, dans le cadre traditionnel, la sœur devenait très rapidement une petite femme consciente au plus haut point de ses responsabilités devant l'élément masculin qu'elle a pour tâche de protéger pendant son enfance et dont elle doit avant toute chose assurer le développement.*

Le changement de sexe, après le groupe idéal des sept garçons, parachève donc l'ensemble. La sœur apporte un élément complémentaire, par l'addition de sa féminité qui représente peut-être aussi une assurance contre le risque d'une défaillance maternelle [27]. Plus encore que dans "La vache des orphelins" avec l'épisode de la vie dans la forêt et le motif de la montée dans l'arbre, la tentation incestueuse apparaît crûment à travers les mises en scène singulières où se déploient les images hallucinatoires d'une procréation monstrueuse et scandaleuse : image du gonflement et du grouillement d'un ventre détourné de sa fonction procréatrice essentielle, image du frère-amant sur le giron de sa belle, image d'un accouchement à l'envers (la parturiente est suspendue par les pieds au toit de la maison) [28], image de l'anti-nourriture

[25] Voir là-dessus N. Belmont, *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, 1999, p. 102-112.

[26] C. Lacoste-Dujardin, Op. cit., p. 300.

[27] Dans « La vache des orphelins », elle ne s'autorise le bonheur qu'une fois achevé son rôle de protection du frère, comme j'ai pu le vérifier auprès d'une de mes jeunes informatrices (N. Decourt, *La Vache des orphelins. Conte et immigration*, Lyon, PUL, 1992, chp : « La grand-mère, la mère et la fille », p. 95-113).

[28] M. Chebel (*L'Imaginaire arabo-musulman*, Paris, PUF, 1993, p. 329) signale le procédé curieux utilisé par une avorteuse dans la région de Constantine, qui *consiste à faire avaler à la patiente une demi-tasse à café de graines de piment moulues et délayées dans l'eau, puis à la faire tenir un moment la tête en bas et les pieds en l'air*, procédé décrit par Mohammed Salah Belguedj. Notons au passage que le motif de la fille pendue par les pieds qui vomit des serpents apparaît dans « La jeune fille muette » (Frobenius , *Contes kabyles*, III, p. 157-

à travers l'abus de sel indispensable à l'expulsion des serpents [29], image enfin de la décapitation des serpents, décapitation dont N. Belmont nous rappelle, dans le travail du conte, le rapport à la castration [30]. Le scandale est total au regard d'une culture où l'accouchement est affaire de femmes et où la femme n'existe socialement qu'à partir du moment où elle assure une descendance mâle au foyer conjugal [31]. La réparation sera totale dans l'acharnement de la sœur à établir la relation indispensable qui lie ses fils à leurs oncles maternels, relation qui est un trait commun aux structures parentales berbères [32].

Ne faut-il voir là que des spécificités kabyles ou plus largement berbères ? En l'absence d'outils de références, de tables de concordances autant pour la répartition des motifs que pour la répartition des mots-clés, comme le souligne P. Galand-Pernet [33], comment évaluer ce qui procèderait d'un *socle littéraire berbère* ? Comment évaluer les circulations, les fractures, les transformations ? La tâche peut sembler vaine, comme le suggère B. Abderrazak, dans une introduction à un ouvrage pédagogique intitulé précisément *Contes maghrébins* :

> *Dire qu'un conte est du Souf parce qu'il n'existe pas à tel autre endroit, c'est s'arrêter à un stade primaire de la recherche : il existe un "imaginaire maghrébin" collectif qui a tissé ces contes et il serait erroné de les diviser. (...). Nous nous garderons donc de parler de contes algériens, marocains ou tunisiens, bien qu'ils aient été collectés dans ces trois pays, et il est arrivé que ceux qui étaient chargés de les recueillir se soient retrouvés à maintes reprises en possession de versions très peu différentes des mêmes thèmes.*

Notons le même sentiment de trouble à la lecture des dix contes tunisiens et de leurs commentaires réunis par A. Boudhiba [34] sous le titre englobant : *L'imaginaire maghrébin*. En tout cas la vitalité de ce conte en immigration, avec les croisements inhérents à la migration même, atteste que le thème de la sexualité hors mariage reste un sujet d'inquiétude même ici pour ceux qui sont encore marqués par ce que l'on appellera, sans craindre le flou et

---

159) ; cette présence des reptiles dans son ventre est imputée à des vers qu'elle aurait avalés en tétant les pis des vaches sauvages, au cours de sa vie dans la forêt). Dès que les trois serpents sont à terre, elle recouvre l'usage du langage et sa place dans la société.

[29] Sur le lien étroit qui unit la femme et le sel, voir N. Plantade, *La guerre des femmes. Magie et amour en Algérie*, Paris, La Boîte à Documents, 1988, p. 35-39. Dans sa fonction rituelle, le sel peut aussi attirer les mauvais esprits, comme il peut éloigner le mal. Il serait intéressant de pousser plus avant l'étude de ses fonctions dans les contes : test de féminité, opération de disjonction entre humain et non-humain, selon les positions respectives de l'avaleur-avalé, dans le motif qui nous concerne.

[30] N. Belmont, Op. cit., Paris, Gallimard, 1999.

[31] C. Lacoste-Dujardin, Op. cit., p. 293-298.

[32] M. A. Haddadou, *Le Guide de la culture berbère*, Paris-Méditerranée, Ina-Yas, 2000, p. 192-194.

[33] P. Galand-Pernet, Op. cit., Paris, PUF, 1998, p. 3-4.

[34] A. Boudhiba, *L'Imaginaire maghrébin. Étude de dix contes pour enfants*, Tunis, Cérès, 1994.

l'approximation des termes, des éléments de culture maghrébine. Tel est bien le cas de Nora et son exemple nous intéresse doublement, puisqu'elle se trouve comme conteuse dans la situation de colporter dans les divers contextes du renouveau du conte en France, un conte hérité, dont elle a entrepris la collecte ici, à Creil, et là-bas, sur les hauts plateaux de Tiaret que l'on peut découvrir sur son site internet [35]. Je suggérerai ici que le déplacement est saisi dans la mouvance complexe de la parole et du travail de l'imaginaire, qu'il se fait et défait au gré des situations de contage, de ces moments de création collective que constitue l'énonciation de la formule juste, dans la contemporanéité de *l'œuvre performée*, autre expression que j'emprunte à P. Zumthor, ainsi que des maturations qui relient ces instants et préparent la prochaine performance dans un processus infini de variation.

Comme les quatre participantes du groupe *Contes et récits de la vie quotidienne*, Nora Aceval est née là-bas (elle a émigré en France, en 1977 à l'âge de 23 ans). Conteuse, elle est aussi infirmière dans un lycée de la région parisienne et parfois sollicitée pour faire des informations touchant la contraception, l'IVG et les questions de sexualité auprès de groupes de femmes parmi lesquelles des femmes d'origine maghrébine. Comme ces dernières, elle réagit très fortement au caractère tragique que revêt, au regard de la tradition, cette grossesse illégitime :

> *L'histoire est belle, mais il faut savoir que moi, quand je l'ai écoutée enfant, le plus terrifiant c'était cette pauvre fille, toute la souffrance qu'elle avait vécue, parce qu'elle essayait de cacher son ventre, parce que c'est comme si elle avait commis un crime des plus graves (…) Ce qui est tragique, c'est le fait d'être enceinte en dehors du mariage* [36].

En ce sens, elle atteste ce tabou de la virginité que M. Chebel définit, lui, comme *l'un des mythes les plus rigides de l'histoire sexuelle de la femme arabe* [37]. Lors d'une de ses interventions sur la contraception avec un appui sur les contes, deux femmes d'origine marocaine l'ont devancée, rapportant pour une histoire vraie le conte quasi en son entier, l'une prenant l'autre (sa sœur) à témoin de la véracité de son propos (je cite ici Nora, au lapsus près sur les raisons du déshonneur, avec son aimable autorisation) :

> *Elle a nommé une vieille femme qui passait pour une sorcière, pour une méchante femme, et c'était la sœur du mari ; donc la belle-sœur a donné à manger à la jeune fille un œuf de serpent (je ne me souviens plus comment elle s'est retrouvée enceinte) ; ensuite elle a soufflé au frère : « Regarde comme ta sœur a déshonoré la famille, elle est enceinte » et donc, pour la soigner, on a prévenu une vieille femme qui a donné du poisson salé (ce n'est plus le mouton qu'on sale), etc. Elle a été suspendue par les pieds (ça passait pour la réalité), on lui a donné beaucoup de poisson salé, on l'a empêchée de boire et elle a revomi les serpents (ou le serpent, je ne sais plus). Elle a pu se marier et le frère a puni sa femme en la répudiant, en lui disant : « Tu te rends compte ce que tu as fait à ma sœur ? »*

[35] Voir *zanzibart.com*.
[36] Entretien réalisé le 30 janvier 2003.
[37] M. Chebel, Op. cit., p. 322.

> *L'ordre a été rétabli, l'honneur sauf etc. (…).*
> *La sœur lui disait le nom de la vieille femme qui a soigné cette jeune fille ; elle me disait : je l'ai vue, je l'ai connue. C'est étrange quand même…*

Ce détail donne au conte toute sa force émotionnelle, au point qu'il passe pour être vrai, peut-il avoir encore un impact auprès d'autres publics, en particulier des jeunes, se demande Nora ? Quel peut être le point touchant du conte aujourd'hui dans une société permissive, en rupture du moins avec des manières de vivre la sexualité qui ne sont pas d'ailleurs l'apanage de la seule société arabo-islamique et mettent en question, en d'autres lieux ou d'autres temps aussi, la sacralité du mariage ?

Toujours est-il que Nora continue à raconter ce conte, même s'il ne figure pas au premier rang de son répertoire : *Quand il m'arrive de le raconter ici, c'est plutôt pour impressionner par l'histoire des serpents dans le ventre*, ajoute-t-elle, ou alors il lui faut gloser, expliciter le code culturel. Par-delà l'instrumentalisation qu'impliquerait l'idée d'un corpus de contes pour des séances de contraception, la question de la littérarisation, autre écueil des pratiques de contes, mérite d'être posée. Il se peut, telle est l'hypothèse de Nora en tant qu'artiste, que fasse choc l'image des serpents grouillants dans le ventre de la fille, non pas ou non plus comme objets d'opprobre, mais comme objets de fascination. La dimension fantastique accentuée par les motifs d'ordalie et la force mytho-poétique du serpent, contribue non plus à la «frayeur d'avoir fauté », mais à l'inquiétante étrangeté qui se trouve relayée aujourd'hui par d'autres médias (les films de science-fiction et leurs effets spéciaux). L'étrangeté de l'intrus, le rapport à l'animalité ne sont pas moins prégnants dans l'imaginaire contemporain et le jeu troublant du même et de l'autre. Que l'on soit fille ou garçon, cette présence de l'autre en soi ne laisse pas d'inquiéter. Est-ce pour cela que le conte peut aujourd'hui être raconté par des hommes et toucher un plus vaste public ? L'expérience de Jean Porcherot reprenant la version de Nacer devant un groupe d'adolescents médusés, tendrait à le prouver, et nous conduira à une dernière remarque.

Il est en effet une autre thématique portée par les images du conte et dont Jean amplifie l'écho : la tendresse qui lie le frère à la sœur et lui inspire le désir d'entendre un conte, dans un nouveau jeu avec le motif de la mise en abîme :

> *Il s'est dit : « J'avais autrefois une sœur et j'aimais beaucoup quand elle me racontait histoires*.

Le jeune lycéen Nacer, si imprégné du conte de sa grand-mère, n'en prenait pas moins des distances avec une tradition jugée abusive :

> *Ah ! pense la sœur, mon frère a grandi. Elle lui donne l'argent. Il s'est marié, mais ce n'est pas lui qui a choisi la femme. C'est sa sœur qui lui a choisi une femme au village. Elle lui a choisi une femme et son fils n'a pas bien aimé que sa sœur lui choisisse une femme du village. Ils se sont mariés, des années ont passé.*

Si les bonbons de la tradition ont fait place chez le jeune Nacer au désir de moto, bien plus remarquable est le lapsus (*son fils*) qui le pousse à révéler

ce qui devient culturellement un pouvoir abusif : celui que s'arroge la sœur, en tant que substitut de la mère, de choisir une épouse pour son frère à la place de ce dernier. *Ce qu'elle n'aurait peut-être pas dû faire, c'est de lui trouver elle-même son épouse,* modalise le conteur à son tour. En se faisant le relais d'une tradition au gré des rencontres, celles des textes et celle des gens, le conteur apparaît ainsi comme le passeur qui réinvente les traditions et, de transformation en transformation, tisse une mémoire dans l'air du temps.

* * *

À travers la singularité d'une culture, les différentes versions des *Œufs du serpent* mettent donc en jeu des questions essentielles qui touchent ici à la sexualité, à l'élaboration des liens entre frères et sœurs, quelles que soient les appartenances et les références culturelles, dans le temps et l'espace ludique d'une fiction, et parfois en douloureuses et subtiles négociations pour chacun avec ses origines et son propre parcours. Que deviendront « Les œufs du serpent » dans les générations à venir ?

Mystère ! Mystère de l'éclosion des images qui se joue dans la performance filée d'un art de la parole et de l'écoute. L'enquête continue…

Références bibliographiques

Baroud, G., « L'œuf du serpent », *Contes d'Algérie*, Paris, Edicef, Fleuve et Flamme, 1985, p. 11-14.

Ben Hasen, B. et Charnay, Th., « Oudiâ Mtellfa Sbiâ, La Doucette qui fit perdre les sept », *Contes merveilleux de Tunisie*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1997, p. 161-167.

Decourt N., Louali-Raynal, N., « Hab Hab Rommane » (Fatima Mekki) ; « Raconte-nous une histoire » (Fathma Arrath) ; « La fille gâtée par ses frères » (Faouzia Troudi) ; « Une sœur et ses sept frères » (Zohra Ossaifi), *Contes maghrébins en situation interculturelle*, Paris, Karthala, 1995, p. 81-94.

Khémir, N., « La blessure de mon cœur », *Le Soleil emmuré. Oum El Kir. Contes d'une mère*, Paris, Maspéro, 198-207.

Koosmann, M., « The Story of Sarsara wedder-sebea », *A Study of Eastern Moroccan Fairy Tales*, Helsinki, *Folklore Fellows' Communications* n° 274, 2000, p. 110- 115.

Lacoste-Dujardin, C., « Histoire de la femme qui a un serpent dans son ventre », *Traduction des Légendes et contes merveilleux de la Grande Kabylie recueillis par A. Mouliéras*, Paris, Geuthner, 1965, Tome 1, p. 128-135.

Mammeri, M., « Aubépin », *Contes berbères de Kabylie*, Paris, Pocket Junior 1996, p. 7-24.
Porcherot, J, « Les Œufs de serpent » (version de Nacer), *Contes et rencontres des cinq continents*, Saint-Étienne, 15ème fête du Livre, Les Ateliers de la rue Raisin, octobre 2000, p. 50-58.
S.A.H.Y.K.O.B.D., « La petite fille et ses sept frères » (Messéouda Ammam), *Hadidouane et la sorcière*, Paris, L'Harmattan, 1990, p. 78-84.
Taos Amrouche, M., « O Vouïedhmin, mon fils ! », *Le Grain magique*, Paris, Maspéro-La Découverte, 1966, p. 13-18.

Le conte en migration : l'intériorité et la marge

Kamel ABDOU
Constantine

Centralité anthropologique

Il est avéré que le «bain narratif » oral constitué par des productions langagières diverses (légendes, gestes, devinettes, aphorismes, proverbes, récits mythiques et contes) relevant du même stock thématique [1], est un élément fondamental dans la construction de la personnalité de l'individu et de son rapport au monde. Les hommes vivent en écoutant et en se racontant des histoires. C'est par le récit que s'établit la relation maternelle et la socialisation, et c'est toujours par la narration que l'homme a tenté de trouver les réponses aux questions fondamentales liées à son existence, aux mystères de la nature dans laquelle il vit, au sens qu'il doit trouver pour expliquer son propre être.

Pour Gilbert Durand la narration est une activité essentielle de la constitution psychique de l'individu : « se raconter une histoire est une constante universelle de l'activité psycho-culturelle de l'homme. » [2], car le conte rassure l'homme :

> *En lui permettant de se situer dans le temps, par rapport au passé et au futur, et en proclamant son appartenance à une réalité continue* [3].

Raconter est peut-être au plan anthropologique un besoin aussi important que la quête de la nourriture. Marylène Poitou, parlant d'une communauté « primitive », celle des Bochimans, constate que :

---

[1] L'expression est de Joseph Courtès. *Le Conte populaire : poétique et mythologie*. Paris, PUF, 1986.

[2] Gilbert Durand. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire.* Paris, Bordas, 1969, sixième éd. p. 104. C'est nous qui soulignons.

[3] Id., p. 84.

> *Contrairement à ce que l'on pourrait croire, la chasse, la cueillette et la quête de l'eau, en un mot la survie dans le Kalahari, sont loin d'occuper tout leur temps (…).* Ils content indéfiniment des histoires"du temps où les animaux parlaient.[4]

Par une sorte de dialectique anthropologique, l'homme raconte des récits, qui le racontent et le font. Ce qu'écrit Bernadette Bricout pour les mythes, qui « *constituent un langage du monde dont les hommes se sont attachés à décrypter, pour l'ordonner en des récits, le grand livre silencieux* »[5] est évidemment tout aussi valable pour les contes.

Narrer, raconter et écouter des histoires est l'activité structurante de base de l'homme, de sorte que nous pouvons en parler comme du noyau central de son imaginaire. Raconter c'est donc exister. C'est commencer à exister, à vivre ou à survivre. *« Ce qui créa l'humanité, c'est la narration »*, écrit Pierre Janet[6].

Intériorité spatiale

Or, pour le Maghreb, il convient de noter qu'à cette centralité anthropologique et psychique de la narration, s'ajoute une centralité, une intériorité spatiale.

En effet, du fait des particularités ethnographiques du Maghreb, notamment de la division sexuée des espaces[7] en féminin et masculin, l'enfant grandit dans la maison, sphère féminine fermée, à l'accès codifié, seul espace d'exercice de la parole féminine, bannie partout ailleurs dans l'espace social. Jusqu'aux premières manifestations biologiques et comportementales (son intérêt pour la morphologie de la femme, par exemple…) de sa puberté, l'enfant baigne dans un univers langagier et narratif presque exclusivement féminin[8]. Femmes qui, écrit Kateb Yacine,

> *Ne sortent pas (…) sont coupées du temps, et racontent des histoires (…) elles sont porteuses d'un monde enchanté, fermé aux hommes à partir de douze ou treize ans*[9].

---

[4] Marylène Poitou. *Les derniers Bochimans*. In *Le Point* n°891 du 16/10/1989, p. 176. C'est nous qui soulignons.

[5] Bernadette Bricout, «Conte et mythe ». In *Identité. Le Conte, tradition orale et identité culturelle.* Rhône-Alpes Contes Editeur, 1988, p. 371.

[6] Pierre Janet *in* Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale.* Paris, Le Seuil, 1983, p. 50.

[7] Division ontologique qui couvre tous les champs : social, culturel, et de l'imaginaire.

[8] Il faut néanmoins signaler que pour la narration des contes, la féminité de l'instance énonçante n'est pas le propre du Maghreb. Dans le monde arabe, il y a des siècles, El Jahiz qualifiait les contes d'« *histoires de bonnes femmes* »' (El Jahiz, « Le Cadi et la mouche », in Edgar Weber, *Imaginaire arabe et contes érotiques.* Paris, L'Harmattan 1990, p. 26). En Europe, les appellations usitées, péjorativement connotées, signalent aussi cette féminité : « *contes de* vieilles, *contes de* servantes, *contes de* nourrices, *contes de la cigogne, contes à dormir debout, contes de* bonnes femmes, *contes de Ma Mère l'Oye* » In Bernadette Bricout. Conte et mythe. In *Le conte tradition orale et identité sociale.* Rhône Alpes Éditeur.1988, p. 369. C'est nous qui soulignons.

[9] In « Yacine et les siens », Interview du *Nouvel Observateur*, cité par Charles Bonn. *La Littérature algérienne de langue française et ses lectures*. Sherbrooke. Naaman.1974. p. 27.

Intériorité temporelle

À cette intériorité spatiale littérale du fait de l'enfermement de cette parole féminine dans l'enceinte de la maison, va s'ajouter une sorte d'intériorité temporelle, du fait de l'insertion du moment de narration, dans un *laps de temps* [10], celui de la veillée, situé entre le temps diurne de la réalité et du raisonnable, et celui, nocturne, de l'irréalité, du rêve et de la divagation [11].

Cette jonction entre ces deux temps correspond par ailleurs à celle entre les deux mondes qui structurent fortement l'imaginaire musulman : celui des humains, *el inss*, et celui des génies, *el djinn*, dont l'existence est certifiée par le texte coranique lui-même. Mondes complètement, et à tous points de vue, antithétiques.

À l'intérieur de ce laps de temps de la narration, se trouve le conte lui-même, auquel on accède par des formules [12] rituelles d'ouverture et de fermeture. « Il était une fois » pour entrer, et « mon conte est parti en se consumant… » pour sortir.

La centralité psychique et anthropologique de la narration se double donc, pour le maghrébin, de la centralité spatio-temporelle de la situation de narration, et de celle de la parole féminine.

Intériorité de la narration qui donne alors au narré une dimension, dont l'importance est considérable, d'incrustation dans l'imaginaire de l'enfant, mais qui inverse aussi, y compris aux yeux de cet enfant, l'ordre social des hiérarchies sexuelles. Dans cet espace-temps, et en opposition avec tous les rôles sur quoi le système social est bâti, c'est la femme qui a le pouvoir, qui officie, maîtresse de l'accès à la parole et au monde de l'imaginaire. Inversion des hiérarchies par ce que nous appelons la situation de narration.

La marge

C'est dire combien et comment le conte est incrusté dans l'âme de ces ruraux algériens, que le chômage et le dénuement de l'après-guerre ont contraints à l'exil et au déracinement littéral par lesquels ils sont arrachés justement à ces espaces structurants de la parole ritualisée que constitue la narration des contes.

---

[10] L'expression est de Mircea Eliade.

[11] Notons que cette insertion temporelle n'est pas propre à la région sur laquelle nous avons travaillé en Algérie, mais qu'elle a été relevée par les chercheurs et les ethnologues un peu partout dans le monde. Denise Paulme (*La Mère dévorante*. Gallimard 1976) le signale pour l'Afrique noire. En Europe occidentale, les contes sont appelés parfois les contes de la veillée. Preuve indubitable qu'il ne s'agit pas d'un aspect culturel, mais structurel du conte.

[12] Même si elles ont toujours la même fonction, et ne s'appliquent qu'au conte, elles ne sont pas toujours formulées de la même manière d'une région à une autre, et parfois, d'un conte à un autre.

Qu'est donc devenu ce noyau narratif central que l'homme porte en lui, et dont le message est si tributaire de son lieu d'énonciation ? Que sont devenus en terre d'émigration tous ces contes, ces histoires, ces proverbes que les émigrants emportaient avec eux comme un viatique, plus profondément ancré en eux que les quelques provisions, les photos ou les amulettes que leurs maigres bagages recelaient ?

La terre d'accueil, la France, espace de l'ex-colonisateur, a priori perçu comme inamical et hostile, est surtout, pour le sujet qui nous intéresse ici, l'espace de la différence culturelle.

Dislocation des espaces

Cette profonde différence culturelle se manifeste d'abord au niveau de la spatialisation sociale et des interactions relationnelles. En effet, la division du monde maghrébin entre espaces et cultures féminins et masculins qui a balisé l'imaginaire de ces hommes et leur donne tous leurs repères n'existe plus. La hiérarchisation et la distribution de la parole, essentielles dans la communauté, sont spatialisées autrement. Les rapports intérieur/extérieur, les rapports hommes/femmes, sont organisés selon un code complètement différent, qui est doublement fermé à l'immigrant : ignorance du fonctionnement de la langue, et ignorance de ces codes sociaux.

Au plan spatial, l'immigrant, qu'il soit dans un bidonville de la périphérie, ou entassé avec d'autres dans une chambre qu'un compatriote leur sous-loue, est confiné dans un espace marginalisé et presque hermétiquement fermé à la cité. Ce qui fait qu'à ses deux espaces de références, (*ed-dar* et *ez-zenka)*, qui déterminaient et son comportement social, et le fonctionnement de son imaginaire, ne correspond plus désormais qu'une seule scission de l'espace entre celui des autres, de la cité qui reste étrangère, et l'espace où il est ghétoïsé et où il se ghétoïse.

Se confondent alors espace public masculin et espace intérieur féminin, et se confondent de même toutes les valeurs et tous les travaux habituellement sériés par sexe en travail de femmes et travail d'homme, tels que l'un ne peut accomplir le travail de l'autre sous peine de raillerie. Et c'est sans doute la mort dans l'âme – tant est dévalorisée l'image de l'homme qui se féminise dans la société traditionnelle – que les premiers migrants se sont mis devant les fourneaux ou le bac à lessive, pour accomplir des tâches « d'intérieur », des tâches « de femmes ».

Mais c'est sans doute la dissolution des espaces narratifs, espaces de réalisation de la parole féminine, véritables commutateurs vers la parole mythique, qui a créé un désarroi profond et destructeur au niveau de l'imaginaire et des structures mentales.

La rupture avec l'espace narratif ferme l'accès à ces *topoï*, paradigmes sémantiques structurants, et correspond, en réalité, à une rupture avec cette

parole féminine centrale, figure maternelle à laquelle l'attachement relève, au niveau latent, du pathologique, dans une communauté «machiste » au niveau manifeste.

Raconter prend alors, plus que jamais, cette dimension vitale pour l'individu et sa communauté. Narrer devient une opération de survie [13] par le langage et dans le langage.

Dénaturation des constituants

Le conte, dans sa forme originelle, en effet, s'est désagrégé en même temps que ses conditions d'existence, (son espace de narration ritualisé notamment) mais paradoxalement, c'est à ce moment que par rapport à ses fonctions de régulation psychologique et existentielle, va s'exacerber sa fonction identitaire. On va aussi raconter des contes pour savoir qui on est, d'où l'on vient, et garder un lien avec une origine et une communauté désormais sublimée.

Mais c'est l'homme désormais qui va narrer [14]. Cet homme, qui, dans sa communauté d'origine, n'aurait jamais daigné se mêler à ces auditoires constitués de femmes et d'enfants, réunis pour écouter des « contes de bonnes femmes ». Dans un premier temps, il va narrer parce que la mère n'est pas encore là, puis, après les premiers regroupements familiaux en exil, parce que comme dans toutes les espèces, c'est au mâle à faire face au danger.

On peut donc constater que l'une des premières mutations que subit le conte dans cette migration humaine, porte sur ses éléments constitutifs : ses conditions de narration, dont on a vu que leur incrustation spatio-temporelle correspondait à une incrustation psychique et anthropologique, ont été disloquées. D'autre part la nature de l'énoncé narratif a changé : la conteuse a été remplacée par un homme. La voix narrative est désormais masculine.

Délocalisation catégorielle

a) L'échantillon ethnographique

Cette altération de la forme du conte consécutive à sa migration dans des espaces culturellement différents va s'accompagner de l'altération de sa nature même.

La désagrégation de son espace d'existence, va faire que sa fonction va se dénaturer profondément. De parole distillant sous forme symbolique des

[13] L'image de Shéhérazade s'impose à nous, « *repoussant la mort à coups de récits* », selon la belle formule de Gérard Genette.

[14] Elément que j'ai eu à confirmer pendant mes collectes. Dans beaucoup de cas, les jeunes algériens de deuxième et troisième génération que j'ai interrogés ont affirmé qu'ils tenaient les contes qu'ils connaissaient de leur père. Donnée évidemment à vérifier sur une plus large échelle.

vérités apodictiques, à la manière du mythe dont la proximité a toujours été attestée, le conte va être pris en charge par une autre parole, celle du discours investigateur de la science. Pour l'ethnologie, en effet, soucieuse de comprendre une communauté immigrée complètement repliée sur sa culture, constituant donc un échantillonnage fiable, le conte est un objet d'étude de choix. Subsumé dans la catégorie du récit mythique, le conte va être perçu et investi «*comme une grille de lecture et de décryptage des représentations symboliques (qui y sont cristallisées sous forme langagière)* »[15].

La science ne peut qu'être séduite par ces pans de culture «primitive» orale transplantés dans l'espace du chercheur occidental.

C'est ce qui explique une démarche comme celle de Camille Lacoste Dujardin, ethnologue, spécialiste de la culture berbère de Kabylie, dans un ouvrage d'une valeur avérée[16], où l'auteur se propose de «*parler de la vie au village* » en allant «*au sein d'une famille, et plus précisément auprès d'une femme*». Cependant cette enquête ethnographique, cette étude de la vie d'un village kabyle va être menée dans un appartement du dix-neuvième arrondissement à Paris, où vit son informatrice.

De même, Jeanne Scelles-Millie[17] qui, voulant «jeter sur la vie, la civilisation (...) d'un groupe ethnique un regard (...) et des notes sociologiques », établit sa relation ethnographique[18] à Paris.

Le conte ainsi perçu, est délocalisé de la catégorie conte vers la catégorie échantillon ethnographique ou document sociologique en fonction des préoccupations du chercheur.

b) L'outil pédagogique

L'intéressante expérience menée par Nadine Decourt[19] et Naïma Louali-Raynal relève du même procédé, en ceci que le conte est réécrit par des femmes en «situation d'interculturalité », en vue d'en faire un outil pédagogique d'insertion sociale des immigrés.

Cette opération, en même temps qu'une réappropriation de la narration par les femmes, (ce qui conforte notre propos sur la féminité essentielle de la narration du conte), leur permet d'instaurer, par rapport au conte, une distanciation critique. Distanciation qui leur permettra de créer, à leur tour, des contes sur le modèle oral, mais dans la langue et selon les structures syntaxiques de la langue du pays d'accueil, sous le contrôle du responsable

[15] Jean-Noël Pelen. « Conte et identité sociale. La dynamique discursive du conte populaire ». In *Le Conte, tradition orale et identité culturelle.* Rhône-Alpes Contes Éditeur, 1988, p. 73.
[16] Camille Lacoste Dujardin. *Dialogue de femmes en ethnologie*. Paris. Maspero. 1977.
[17] Jeanne Scelles-Millie. *Contes sahariens du Souf.* Paris, Maisonneuve et Larose, 1963, p. 8.
[18] L'expression est de Camille Lacoste-Dujardin.
[19] Nadine Decourt et Naïma Louali-Raynal. *Contes maghrébins en situation interculturelle*. Paris, Karthala, 1995.

du travail pédagogique et d'insertion qui a initié l'opération. Ce qui les éloigne sinon les coupe du conte originel[20], dont le « conte » ainsi créé n'est plus qu'un lointain avatar. Leur création, pourtant réputée d'ouverture culturelle, ne peut même plus être prise comme échantillonnage linguistique de la manifestation des structurations symboliques de leur culture d'origine, et se diluera dans un genre oscillant entre l'exercice de langue et la quête des éléments culturels d'intégration. Ceci est d'autant plus vrai que leur rapport à la narration, dont on a vu l'aspect rituel en situation de narration traditionnelle, a été complètement faussé par l'introduction de la rémunération et du contrat de travail.

Conclusion

Cette migration humaine a généré un effacement de la configuration des différents espaces qui structurent l'imaginaire du maghrébin, dont celui de la narration des contes.

La reconfiguration des espaces, en même temps qu'elle impose une nouvelle façon d'être au monde et à la cité pour le migrant, va provoquer la disparition pure et simple de la situation de narration. Privé alors de la parole mythique de la femme, maîtresse du fil d'Ariane dans les dédales d'un symbolique mystérieux et fascinant, le conte, dénaturé, va migrer vers d'autres formes, dans lesquelles d'autres natures vont lui être attribuées, d'autres fonctions attendues de lui.

Marque identitaire, objet d'étude, outil pédagogique d'insertion sociale, il n'est plus cette parole mythique destinée à expliquer le monde, cette parole qui *« révèle la société à l'individu et amarre celui-ci à celle-là »* [21].

C'est dans ce contexte que vont pousser les plants de la troisième génération d'immigrés : ces derniers seront privés du travail thérapeutique qu'opère le conte sur l'enfant lors de ses passages de phase en phase de la constitution de sa personnalité ; privés de cette mise en discours et en scène cathartique et socialisante de la violence et des peurs qui sont en chacun de nous ; privés de ce processus si bénéfique de l'identification. Privés de l'abréaction salvatrice que permet la parole mythique.

---

[20] « La rupture avec les formes traditionnelles de la transmission n'en était que plus radicale » écrit Nadine Decourt p. 11.

[21] Abdelwahab Bouhdiba. *L'Imaginaire maghrébin Étude de dix contes pour enfants*. Tunis, Cérès, 1994, p. 165.

Paroles déplacées

C’est un lieu commun de dire que la nature a horreur du vide, mais c’est pourtant cette vacuité existentielle et terrifiante que les enfants d’immigrés vont frénétiquement combler en inventant leurs propres repères, leurs propres espaces, leur propre imaginaire, leur propre histoire, construits sur toute cette violence et cette angoisse qu’aucune parole n’a domestiquées.

Déplacements de récits féminins

« Alsagérie » : Croisements de langues et d'histoires de l'Algérie à Strasbourg dans *Les Nuits de Strasbourg* d'Assia Djebar

Alison RICE,
UCLA

Assia Djebar achoppe sur des métissages linguistiques et historiques dans *Les Nuits de Strasbourg*, livre qui s'ouvre sur une scène d'émigration en masse, voire un exode. L'émigration en question (celle des Alsaciens dont la ville est sur le point de capituler) n'est pas sans relation avec l'autre émigration évoquée dans cet ouvrage : celle des Maghrébins vers la France. Djebar met en avant la langue et l'histoire (orales et écrites) dans cet ouvrage romanesque (mais de genre changeant, souvent épistolaire) qui tourne autour de cette « ville-frontière » (p. 278) où les mélanges sont riches et abondants, et où les croisements d'émigration entre l'Alsace et l'Algérie se font sentir dans les thèmes et les expressions, jusqu'au néologisme qui unit les deux : « Alsagérie ».

La ville de Strasbourg

> *Ville qui, pour n'être pas hors de France, comme ce fut parfois, très symboliquement, le cas, n'est pourtant pas n'importe quelle ville de France. Cette ville-frontière est un lieu de passage et de traduction, une marche, un site privilégié pour le croisement ou la concurrence entre deux immenses territoires de langue…*
> Jacques Derrida [1].

Ce n'est pas un hasard si la ville de Strasbourg figure comme personnage principal dans ce livre, car ce lieu spécifique est un véritable carrefour de

[1] Jacques Derrida, *Psyché, Inventions de l'autre,* Paris, Galilée, 1987, p. 111.

langues et d'histoires. Cette « ville-frontière » souffre d'une identité indécise tout au long de l'histoire du dix-neuvième et du vingtième siècle, mais surtout au moment clef de l'invasion allemande au début de la deuxième guerre mondiale, comme le montre Assia Djebar : « 2 septembre 1939. L'on attend donc les Messerschmitt, les chars, la cavalerie et l'infanterie germaniques » (p. 15). Les phrases sont courtes, saccadées, fragmentaires, au début de l'ouvrage qui ne *raconte* pas l'histoire mais qui la *livre*, dans tout son mouvement, sa frénésie et son effroi : « Tous, d'un coup, au-dehors, sur le pavé ou par les routes, c'est une armée, une horde ; un exode » (p. 12). Dans son analyse, Ernstpeter Ruhe souligne le fait que cette scène trouve son modèle dans un autre texte de Djebar, *L'amour la fantasia* ; selon Ruhe, il existe dans *Les Nuits de Strasbourg* de nombreux détails qui font écho à la description de l'invasion française de la ville d'Alger en 1830 [2]. Dans un commentaire «métatextuel», nous découvrons une affirmation de ce que cette scène d'émigration nous indique au début du livre, à savoir les ressemblances entre Strasbourg et Alger, entre l'Alsace et l'Algérie : « J'aime raconter une histoire vraie, à la fois de l'Alsace et de l'Algérie » (p. 252). Djebar choisit d'employer la fiction pour transmettre la vérité sur ces deux entités entremêlées dans les histoires de multiples personnages qui se trouvent précisément à Strasbourg, « ville des routes », ville « des migrations » (p. 400).

Tout comme l'Algérie, l'Alsace connaît une histoire tumultueuse dans les deux derniers siècles, car elle est dominée par les différents pouvoirs qui l'entourent [3]. Il est significatif qu'Ernest Renan mentionne la région d'Alsace lorsqu'il échange quelques lettres polémiques avec un philosophe allemand au sujet de la nation, en s'appuyant sur les questions de langue et de race. Pour lui, cette région charnière entre la France et l'Allemagne incarne toutes les ambiguïtés de l'« appartenance » à une nation et problématise même toute notion de «nationalité », selon la critique de Hélène Merlin-Kajman dans son étude récente *La Langue est-elle fasciste ?* [4]

> *L'incident condense les enjeux symboliques du différend franco-allemand. Qu'est-ce qu'une nation ? Qu'est-ce qu'une langue ? Qu'est-ce que traduire ? L'Alsace est-elle française, est-elle allemande ? L'Allemagne la reconnaît pour sa fille. Le*

[2] Ernstpeter Ruhe, « 'Un cri dans le bleu immergé' Binswanger, Foucault et l'imagination de la chute dans *Les nuits de Strasbourg* », in *Assia Djebar*, Ed. Ernstpeter Ruhe, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2001, pp. 169-188.

[3] Djebar ne manque pas de mentionner la destruction d'une grande partie de la ville de Strasbourg en 1870 : « la nuit du 24 août 1870 par des obus prussiens tombés dans le chœur de l'église des Dominicains, place du Temple-Neuf. Strasbourg, assiégé depuis douze jours déjà, continuera à recevoir les bombes incendiaires, jour et nuit, durant tout le mois suivant » (p. 102). Djebar souligne qu'un grand nombre d'œuvres d'art a été détruit pendant cette période de bombardement.

[4] Hélène Merlin-Kajman, *La Langue est-elle fasciste ? Langue, pouvoir, enseignement*, Paris, Seuil, 2003.

> *droit de la force et le droit des races s'identifient autour de l'argument linguistique : la langue et les armes somment l'Alsace de reconnaître son appartenance organique à la nation, ou race, allemande. Opposant la politique, française, du droit des nations, à la politique, allemande, des races, Renan trouve des mots prophétiques pour dénoncer la compromission de la philologie comparée et des théories politiques pangermanistes.* (p. 185).

Sans nous pencher sur les détails de cette controverse entre Renan et David Friedrich Strauss, remarquons les thèmes qui animent leur débat : la nation, la langue, la traduction, la race et même la reconnaissance « familiale » entre l'Allemagne et sa «fille ». Ce sont les mêmes sujets traités par Assia Djebar dans *Les Nuits de Strasbourg*, dans cette vaste fresque qui rassemble des personnages de différentes nations, langues et races dans une même ville.

Strasbourg se situe à un endroit ambigu dans cet ouvrage. Il est à la fois le centre d'un continent, voire le « nombril de l'Europe » (p. 350) [5], et « dehors » en quelque sorte ; c'est une espèce de non-lieu, c'est même *l'utopie*, comme l'explique une voix du livre : « Je suis de Strasbourg, et je me sens pourtant, quoi que je fasse, toujours ailleurs ! » (p. 364). Le « présent » de ce livre est 1989, année qui a de l'importance surtout pour le pays à l'est, à savoir l'Allemagne. Le rôle de ce dernier a été indispensable dans la conception d'une «identité française », d'après un article de Jean-Robert Henry. Mais si les Français ont pu se servir de l'Allemagne comme l'« autre » par rapport auquel on s'identifie soi-même, ils ont également eu besoin de l'Algérie pour se définir. Le titre de l'article de Henry l'indique clairement : « Allemagne-Algérie : Deux pôles de la vision française de l'altérité » [6]. Cette analyse souligne la place significative de ces *deux* entités étrangères dans la compréhension des Français, car il s'agissait bien d'un système ternaire – et non pas binaire – d'identification nationale :

> *La référence aux tiers [imprime] à la dynamique identitaire une logique davantage ternaire que binaire. C'est ce qui peut s'observer dans le cas français : deux relations majeures de la société française avec le monde extérieur ont été particulièrement constructrices d'identité par reconnaissance d'altérité : celle avec l'Allemagne et celle avec l'Algérie. À l'occasion des conflits européens du passé, ces deux relations se sont fortement entrecroisées, au point d'inscrire en fait toute réflexion sur l'identité française dans un système triangulaire.* (p. 75).

Henry pousse cette logique du « système triangulaire » [7] encore plus loin lorsqu'il traite des catégories qui ont fait leur apparition dans le « véritable

---

[5] Jacques Derrida souligne l'importance de Strasbourg qu'il considère ville capitale du continent : « Ville éminemment européenne, ville capitale de l'Europe, la première de nos villes-refuges », *Cosmopolites de tous les pays, encore un effort !* Paris, Galilée, 1997, p. 45.

[6] Jean-Robert Henry, « Allemagne-Algérie : Deux pôles de la vision française de l'altérité », in *Hommes & Migrations*, n° 1233, septembre-octobre 2001, pp. 73-83.

[7] Cette région alsacienne est aussi qualifiée de « Dreieckland » (France Allemagne, Suisse), le pays « des trois coins ».

laboratoire de vocabulaire politique et juridique » qu'était l'Algérie coloniale à partir de la conquête française au dix-neuvième siècle : « c'est en 1831 que la catégorie 'Européens' est apparue pour la première fois dans le langage juridique français, face aux catégories de 'musulman', d''arabe', d''indigène' (mais aussi de 'juif', selon un schéma déjà triangulaire d'identification qui sera confirmé par la formulation du sénatus-consulte de 1865, avant d'être réduit au système binaire 'Européens' – 'musulmans' par le décret Crémieux en 1870) » (p. 77). Même dans les colonies, la pensée française ne peut se limiter à une logique binaire de « soi » et de l'« autre », car un terme tiers vient interrompre et compliquer cette symétrie arbitraire. Les adjectifs « européen » et « arabe » se trouvent confrontés à une troisième « appartenance » aussi ambiguë que ces deux premières : juif. Et la question qui se pose devant de telles catégories porte tout de suite sur la nature insuffisante de ces classifications. La coexistence des trois mots « musulman », « arabe », et « indigène » (sans mentionner d'autres habitants de cette terre, d'origine berbère) soulève la difficulté de trouver des termes adéquats pour définir ces «étrangers ». Lorsqu'on parle de «l'autre » ainsi, décrit-on la religion, la race, ou bien la «nationalité » de la personne en question ?

Hélène Cixous est un écrivain né en Algérie qui évoque le décret Crémieux de 1870 dans plusieurs ouvrages, notamment «Mon Algériance » et *Les Rêveries de la femme sauvage*[8]. D'origine juive, le père de Cixous a bénéficié de la nationalité française octroyée par ce décret. Mais la mère de l'écrivain, également d'origine juive mais née en Allemagne, a bénéficié de la nationalité française par un tout autre moyen. Car cette ville changeante qu'était Strasbourg au vingtième siècle s'est avérée être *une chance* pour les ancêtres de Cixous. Elle explique son histoire familiale de la manière suivante :

> *Chose belle : comment ma grand-mère, veuve de guerre allemande, est devenue veuve de guerre française. Juste avant la guerre, mon grand-père s'était installé à Strasbourg en Alsace allemande où il avait ouvert une petite fabrique de jute. Veuve, Omi est rentrée en Allemagne proprement dite, avec ses filles, à Osnabrück, où ma mère a fait ses études. L'Alsace est devenue française : Omi, du fait de cette adresse alsacienne a eu droit alors à un passeport à double nationalité. Lorsqu'elle est sortie, en novembre 1938, de l'Allemagne nazie grâce à ce passeport, elle est partie en gardant son statut de veuve de guerre. C'est ainsi qu'elle est devenue veuve de guerre en France où elle a touché la petite pension jusqu'à la fin. Ces riens, ces liens, sont des tissages très puissants. J'ai en moi les vestiges d'une Histoire qui avait encore un masque pré-inhumain* [9].

[8] Hélène Cixous, « Mon Algériance », in *Les Inrockuptibles* 115, 20 août-2 septembre 1997, p. 70. Hélène Cixous, *Les Rêveries de la femme sauvage, Scènes primitives*, Paris, Galilée, 2000.

[9] Mireille Calle-Gruber et Hélène Cixous, *Hélène Cixous, Photos de Racines*, Paris, des Femmes, 1994, p. 190.

Le passeport français était d'une valeur inestimable pour la grand-mère de Cixous ; il lui a sauvé la vie. Lorsqu'on examine un tel événement de façon rétrospective, le simple fait d'avoir vécu quelques temps dans un certain lieu se transforme en miracle. Strasbourg, avec son statut variable, a été un heureux destin pour cette famille juive qui se trouve – comme par hasard – entre l'Allemagne et l'Algérie.

La quête des origines

Contre tes propres mirages ?
tout le monde chérit l'identité.
tout le monde cherche l'origine.
et moi j'enseigne le savoir orphelin.
(Abdelkébir Khatibi) [10]

Dans l'ouvrage d'Hélène Cixous cité ci-dessus, il est question d'une étude personnelle et familiale, d'une recherche des « sources », comme l'indique le titre : *Photos de racines*. Les racines généalogiques de l'écrivain sont bien documentées et bien expliquées, avec le support visuel des photographies qui complètent les explications textuelles. Les ancêtres décrits sont d'autant plus intéressants grâce à leurs histoires mouvementées, aux multiples déplacements qui ont fait de ces individus des polyglottes cosmopolites. Dans *Les Nuits de Strasbourg*, Assia Djebar évoque plusieurs personnages dont les origines ne sont pas claires, ou dont le parcours généalogique demeure mystérieux, et la quête des origines qu'entreprennent les jeunes gens tout au long du livre est souvent frustrée par des impasses. L'exemple le plus frappant d'une jeune fille sans parents se trouve dans « Irma ».

Irma a grandi sans père ni mère. C'est une femme qui, selon ses propres mots, est « sans généalogie justement, sans attaches, sans racines ! » (p. 287). Elle porte un nom français qui lui aurait permis d'échapper au destin de ses parents juifs qui auraient été déportés aux camps de concentration, selon l'histoire. Une jeune Française lui aurait donné ce nom qui l'aurait protégée des malheurs de l'époque de sa naissance. Cette légende est acceptée comme vérité pendant l'enfance et l'adolescence, mais son histoire personnelle se complique et se brouille lorsqu'Irma cherche à remercier cette généreuse femme des années plus tard. Irma explique sa situation à ses amis de la façon suivante : « Elle leur raconta l'essentiel : son nom bien français parce qu'une jeune résistante qui n'avait pu sauver les parents l'avait gardée, elle, bébé, l'avait inscrite sous son nom : « en somme, elle m'a sauvé la vie et j'ai été reconnaissante envers cette inconnue ! » (p. 301-302). L'inconnue qui a donné la vie à Irma voulait l'éviter exactement *parce qu*'elle lui avait donné la vie : « la mère amère » est

[10] Abdelkébir Khatibi, *Le Lutteur de classe à la manière taoïste*, Poème, Paris, Sindbad, 1976, p. 14.

l'expression qu'adopte Irma pour faire référence à la femme qui nie sa maternité (p. 298). Cette mère fuit toute rencontre avec sa fille abandonnée, et cette dernière ne demande qu'une simple chose : Irma veut tout simplement que sa mère prononce son nom. Cette quête, loin d'être un désir du « nom du père », est plutôt un désir du « son » originaire. Dans l'analyse de cette orpheline, la question de savoir qui elle est, finalement, se réduit à une question de prononciation. Dans quelle langue ce prénom *Irma* se prononce-t-il ?

> *« La mère amère », soliloque Irma, allant et venant d'une fenêtre à l'autre. Que demandais-je à l'inconnue, la renégate : simplement qu'elle dise tout haut mon prénom et mon nom – ou simplement, mon prénom : en français, en allemand ou en alsacien ! Si seulement, elle l'avait épelé devant moi, combien le bouleversement que j'en aurais ressenti aurait réparé l'essentiel ! Elle a cru, la pauvre femme, elle a cru que je lui demanderais le nom du père, mort ou vivant, et les circonstances de ma naissance, de mon abandon par elle… Comme si toutes ces incidences n'étaient pas 'roman' inutile et lourd… Or, je ne quêtais que mon nom, ou mon prénom, mais repris par sa voix – dans la langue initiale, celle de la naissance, de l'amour, ou tout simplement hélas celle du vide !* (p. 304).

Bien que (dans le cas d'Irma) il semble peu désirable de ne pas connaître ses propres parents, une telle ignorance des racines possède une capacité libératrice. Les couples mixtes dans ce livre sur l'amour dans ses multiples formes témoignent souvent d'un souhait d'effacer toute trace du fameux arbre généalogique. Eve, juive algérienne, et Hans, allemand, vont avoir un enfant sans trop d'attaches «nationales » : « Avant que l'enfant n'arrive, nous avions éteint tout souvenir de généalogie ! » [11] (p. 238).

Strasbourg en 1989 est un lieu d'émigration à plusieurs strates. Il y a des individus comme Irma qui sont des émigrés, mais d'où ? Elle formule le manque d'origine ainsi : « une émigrée, mais sans point de départ, et par là même sans espoir d'arrivée. Sans même un dessin de navigation ; en somme sans trajet… » (p. 287). Mais il y a d'autres individus qui sont privés de racines, eux aussi, comme Djamila qui ne se sent solidaire d'aucune des communautés à Strasbourg : « Moi, l'émigrée révoltée contre les siens, ayant

[11] Il est important de constater qu'il s'agit dans ce cas d'un enfant sans généalogie (peut-être) mais *avec* parents. L'enfant à naître marque ainsi un contraste avec de nombreux orphelins dans l'œuvre. S'il peut être libérateur d'être sans généalogie, il est un événement bouleversant de se découvrir dépouvu de mère et de père, comme dans la situation de la jeune Aïcha et son frère Ali : «J'ai crié une seconde fois, et toujours sans pleurer : 'orphelins !'… Je l'ai dit en alsacien ce dernier mot, à cause du médecin qui venait de sortir et qui, en dégringolant l'escalier, m'avait de la même façon apostrophée : — Vous voici tous les deux orphelins ! Ce mot alsacien weiselkend, je l'avais redit, pour moi toute seule. J'étais restée sur le seuil de la chambre de mes parents ; ma mère était accroupie. (Ils avaient toujours leur lit par terre, à même le tapis de haute laine.) Mon père reposait allongé, comme s'il dormait, à peine plus raidi que d'habitude, son visage paraissant calme, avec sa barbe fine, si noire. D'un noir luisant. Mère égrenait une longue litanie coranique » (p. 339). La blessure de la perte des parents est encore plus douloureuse lorsque leur mort est annoncée dans une langue autre, dans la langue de l'autre. Il est également possible que le moment de la malheureuse nouvelle soit ainsi encore plus inoubliable.

coupé les amarres, dédaigneuse de la prétendue solidarité du groupe, moi, l'émigrée de nulle part » (p. 329). Puisque Djamila n'est ni des «siens » (Français d'origine maghrébine) ni des « autres » (Européens « de souche »), elle est dans un entre-deux perpétuel sans solution envisageable. Telle est la situation pour Karl aussi, jeune homme dont les racines géographiques ne sont pas identiques aux racines généalogiques :

> *Karl était alsacien certes, mais un Alsacien d'ailleurs. Il racontait, sur un ton de chroniqueur …: son père, autrefois petit colon en Algérie de l'Ouest, près de Mostaganem, un petit port sur la côte, son père était revenu, peu après 1962, dans l'Alsace ancestrale. Il était issu d'une lignée d'Alsaciens partis en 1871, expatriés pour ne pas devenir citoyens allemands : trois générations après cet exode en Algérie coloniale, la famille paternelle de Karl se retrouvait de retour. De retour vraiment ?…* (p. 281-282).

La question du *retour* se pose tout au long de ce livre qui contient tant de mouvements et de regroupements, des migrations du corps et du cœur. Comment Karl peut-il considérer le déplacement de l'Algérie à l'Alsace comme un « retour » ? Malgré la difficulté d'un tel déménagement, il dissimule bien ses sentiments et joue bien son rôle d'« Alsacien » auprès des amis qui sont éblouis par la découverte que ce jeune homme est effectivement « un 'pied-noir' de Strasbourg » (p. 286) :

> *Irma s'étonnait : ainsi Karl avec lequel elle allait régulièrement au concert ou à l'opéra, qu'elle avait pris pour un 'Alsacien de souche', voici qu'il lui parlait, avec quelle émotion et uniquement à travers ses interdits d'enfant, d'un pays, l'Algérie, où, c'était sûr, elle ne mettrait jamais les pieds* (p. 285).

Il est indéniable que le «retour » de Karl au pays de ses ancêtres n'est pas un véritable retour pour lui, puisqu'il n'a jamais mis les pieds lui-même en Alsace avant de s'y installer. Mais cette immigration en France peut être considérée néanmoins comme une autre sorte de retour, comme un mouvement vers la langue – ou les langues – d'origine.

Croisements linguistiques et historiques

> *En vérité, ils s'écrivent à travers ma main, puisque je consens à cette bâtardise, au seul métissage que la foi ancestrale ne condamne pas : celui de la langue et non celui du sang.*
> Assia Djebar [12].

Il n'est guère surprenant que les langues tanguent dans ce livre d'Assia Djebar, non pas simplement à cause des diverses langues qui exercent une influence sur l'œuvre de cet écrivain, mais surtout à cause du multilinguisme de la région au centre de cet ouvrage. Les langues de ce livre en particulier sont multiples : le français du texte est enrobé par l'allemand, par l'alsacien, par l'anglais, du berbère, et par l'arabe dans ses formes dialectales

[12] Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 161.

algérienne et marocaine. L'attention portée au langage n'est pas sans intérêt, car la compréhension entre les gens de divers lieux et de diverses cultures dépend d'une traduction amoureuse parmi tant de modes d'expression.

Thelja et François

Pour mieux appréhender la fonction et le fonctionnement des langues dans ce livre, nous allons examiner de près deux relations d'amour qui se prêtent à la communication dans cette ville. Thelja, algérienne d'une trentaine d'années, rencontre François, français possédant au moins vingt ans de plus qu'elle, par le biais d'une amie en commun. À l'instar de cette dernière, Thelja a laissé mari et enfant au Maghreb pour mener une autre vie en France. Elles ne sont pas les seules à suivre une telle trajectoire, car il y a une présence considérable des femmes d'ailleurs en Alsace :

> *– A Strasbourg, il y a cent trente-sept familles mixtes, vingt-sept familles musulmanes ! Donc vingt-sept épouses arabes ou berbères ont traversé la Méditerranée et se sentent comme vous, chère Thelja, des 'passagères', des 'exilées', je ne sais comment vous les définirez ? » « Et Thelja, dans une émulation ironique : – Je me sens une éphémère… à Strasbourg !* (p. 292).

À la différence de ces femmes qui ont établi une famille et donc des « attaches » dans cette ville loin de leur lieu d'origine, Thelja hésite devant des engagements semblables. Elle insiste sur le mot « éphémère » pour montrer qu'elle ne compte pas rester longtemps dans cette ville de passage. Ce qu'elle cherche en terre étrangère est une liberté totale : « Oh Dieu, l'ivresse de déambuler, de goûter l'errance, plongée dans une telle intensité ! Jamais, pourvu que je marche, je ne cesserai de me sentir légère… » (p. 51-52). Et elle cherche à transmettre une telle liberté à son amoureux : « …moi, je tiens alors à changer chaque nuit d'hôtel… Pourquoi ? Peut-être une façon de lui faire sentir, chaque soir, qu'il doit devenir nomade ! Sans attaches, comme moi, mais dans sa propre ville, celle de son passé, celle où il travaille ! » (p. 109). Le refus d'entreprendre un rythme qui ressemblerait à une relation conjugale avec François révèle l'étonnement dont Thelja fait l'expérience. L'idée d'avoir un rapport d'amour avec un Français est assez choquante pour cette historienne d'Algérie : « – Tu es mon amant et tu es français !… Il y a dix ans, quand j'arrivais à Alger pour aller à l'université, une telle… intimité m'aurait paru invraisemblable ! » (p. 55). La violente histoire de guerre entre leurs pays rend difficile toute histoire d'amour entre Français et Algériens dans la perspective de Thelja.

Son amour pour Thelja se manifeste assez tôt dans leur relation à travers l'attention que François porte à son prénom. Il ne se contente pas d'apprendre cette appellation étrangère et de la répéter telle quelle. Il comprend que les noms arabes ont des sens, et il s'obstine à savoir quelle signification se cache derrière ces sons étrangers.

> *– Souviens-toi, à Paris, plusieurs fois, je t'ai demandé la signification de ton prénom. Tu disais : 'après, après, je vous dirai !' … – Thelja, insiste-t-il, je*

> *voudrais te dire 'ma Thelja'. Comment te le répéter sans en savoir la signification première ?* (p. 57).
>
> *– Tu le sais, commence-t-elle, je suis née dans une oasis aux portes du désert. […] 'Thelja', mon chéri, signifie Neige !… Je n'y peux rien, je suis une femme née dans une oasis et prénommée Neige.* (p. 58).

Cet échange verbal contient la livraison d'un secret, d'un nom secret, car même son amie arabophone ignore le sens de « Thelja » : « Eve éclate de rire, longuement : – Moi qui te connais depuis vingt-cinq ans au moins, jamais – et je croyais comprendre alors assez d'arabe ! –, jamais, je n'ai pensé que ton prénom (elle prend affectueusement son amie par l'épaule) avait un sens… Et, celui-là ! » (p. 173). La traduction qui s'opère dans la relation ouverte entre Thelja et François révèle une intimité qui dépasse même celle qui existe entre de vieilles amies d'enfance. La communication qui a lieu entre ces deux amants existe autant au niveau des mots qu'au niveau de l'acte sexuel. François respecte le nom de Thelja, il le traduit dans sa langue pour mieux le lover, le tourner, pour mieux l'apprécier dans toutes ses contradictions : « – O Neige, soupire-t-il, femme ardente qui me brûle ! » (p. 59). Son affection est d'autant *verbale* que physique, et peut-être même *plus verbale* que physique.

Les Nuits de Strasbourg est un livre qui s'interroge justement sur l'importance de la communication dans l'amour. Le déroulement des neuf nuits de Thelja et François nous amène à questionner à quel point la compréhension de l'autre est indispensable au partage d'émotions amoureuses. Le livre lui-même nous fournit très peu de certitudes à cet égard. L'amour est sans doute possible entre deux êtres muets, comme l'indique l'exclamation suivante : « Ainsi, au cœur du désert des mots, nous pourrions nous entrecroiser, nous pénétrer, nous déchirer même, surtout nous connaître !… » (p. 226). Le silence joue un rôle significatif dans les activités nocturnes de ce couple, d'après les réflexions de Thelja : « Oh, François, combien au cœur de nos nuits, j'aime le silence qui lie nos souffles : le rythme de notre double respiration, notre alliée ailée » (p. 347)… « Le silence, notre rançon, François. Avant, après, pendant » (p. 347). C'est ainsi que le silence n'est pas sans sens, qu'il n'est pas l'opposé du parler, qu'il constitue plutôt une autre manière de communiquer, et qu'il est souvent chargé de signification. Partager des moments de silence, c'est aussi un moyen de se connaître.

Mais le silence n'a pas toujours une connotation positive. Il dénote souvent le malentendu, la colère, le refus de chercher à s'entendre avec l'autre, le repli sur soi. Le silence de tant d'Alsaciens témoigne de l'intériorisation d'un passé récent trop lourd pour l'exprimer et des conflits trop grands pour les résoudre. François traduit ce silence pour sa compagne :

> *Alors, quand tu dis cinquante ans, mais cinquante ans, c'est hier vois-tu et particulièrement sur ces deux rives du Rhin, cinquante ans, c'est aujourd'hui encore ! Bien sûr, tu le vois bien, tout a été reconstruit, au moins les pierres, les*

> *maisons et jusqu'aux statues remises sur leur socle… Mais les êtres ? Ils accumulent, strate sur strate, des couches de passé contradictoires, après quoi, ils se taisent.* (p. 200).

Même si la ville ne porte plus les stigmates visibles de son passé trouble, ses habitants ne peuvent oublier son histoire. C'est parce que le silence porte souvent un sens péjoratif que l'amour se fait plus dans la langue que dans le silence pour le couple. Thelja entretient une relation charnelle avec l'idiome de son amant :

> *j'aime le jus de la langue de cet homme – le français donc ? – et sa saveur, sa limpide fluidité, sa ruche secrète, son hydromel (mon hydromel arabe aussi que je ne peux encore lui livrer), ainsi ces nourritures sonores, je les tirerai à moi, je les mâcherai… je deviendrai animal femelle, mais ruminant pour les enfermer en moi après les avoir bues de ses lèvres, pour les emporter liquéfiées dans mon corps, loin, loin de cette ville…* (p. 228).

Ce n'est pas en silence, mais en parlant la langue de l'autre que l'amour se fait entre deux êtres de continents différents. La séparation linguistique est franchie dans l'acte verbal qui accompagne l'acte d'amour. C'est ainsi que Thelja répond à sa propre question sur la place de la langue dans l'amour : « – Si je ne parlais ni arabe ni français, murmura-t-elle tandis qu'il l'installait au creux de son épaule. Elle reprit : Si je ne parlais ni arabe ni français, si, toi, tu ne parlais ni français ni… disons allemand, ni alsacien, est-ce que nous nous aimerions toutes ces nuits de la même façon ? » (p. 224). Il est évident que la langue a quelque chose à voir avec la façon d'aimer, que le rythme de la langue fournit l'élan pour le sentiment, que les mots d'affection sont indispensables à toute expression d'amour.

Mais l'amour ne se fait pas uniquement dans la langue de l'autre. Thelja se sert des langues de sa terre d'origine pour s'exprimer, même si le sens de ses mots risque de se perdre. Il est important de noter que la troisième langue, le berbère, vient interrompre la logique binaire « français-arabe », car François n'est même pas sûr de *quelle langue* son amoureuse est en train de lui chuchoter : « … elle quémanda un baiser du bout des lèvres, soupira, prononça deux ou trois mots qu'il ne comprit pas, 'de l'arabe, c'était peut-être de l'arabe', il n'en était pas sûr, sans doute dialoguait-elle avec sa grand-mère qui, avait-elle dit brièvement une fois, ne parlait que le berbère chaoui… » (p. 120). Même si cette troisième langue n'était pas présente dans leur relation, la pureté de la division entre le français et l'arabe est contestée par le fait que les mots de chaque langue ont été adoptés dans l'autre idiome, comme l'indique ce commentaire de Thelja sur l'importance des concepts provenant de l'arabe qui ont pris place dans la langue française :

> *La Smala ? – C'est un des mots arabes qui est passé dans le français… Comme le 'souk', comme… – Comme l'algèbre, comme le zéro, comme… la chimie ! dit doucement Thelja. Comptez-les dans un dictionnaire étymologique : vous en trouverez aisément plus de deux mille ; des mots courants, en outre !* (p. 216).

Les migrations dans l'histoire entre l'Alsace et l'Algérie ont contribué aux mélanges linguistiques dont témoignent les mots de Thelja. Les

multiples contacts entre les peuples d'une langue et de l'autre n'ont laissé aucun de ces parlers indemnes. Au contraire, chaque langue a profité de l'influence de l'autre pour s'enrichir avec des concepts essentiels.

Eve et Hans

Si la relation amoureuse que Thelja partage avec François est « invraisemblable », le couple formé par Eve, juive algérienne, et Hans, allemand, est encore moins croyable. Eve éprouve des sentiments très forts à l'égard du pays dont son amoureux est originaire : « je suis demeurée fidèle au serment d'enfance : c'était après avoir pleuré à la lecture du *Journal* d'Anne Frank. – 'Jamais, jamais, moi née d'un père juif andalou et de mère juive berbère, jamais je ne mettrai les pieds en Allemagne' » (p. 68). Après avoir juré ainsi, Eve a du mal de temps en temps, à accepter cet amour troublant. Il est déjà assez difficile d'habiter une ville dont le peuple a été chassé dans des conditions effrayantes : «– Les juifs autochtones, comme les autres habitants, ont été évacués vers l'ouest… Après l'entrée des Allemands en juin 1940 et au cours de l'été, quand soixante-dix pour cent des habitants furent de retour, naturellement, les juifs de la ville ne revinrent pas ! » (p. 81). Mais elle accepte de vivre avec son amour, et même de porter son enfant, à condition de ne pas parler avec lui en allemand, langue qui rappelle l'histoire impensable de la violente extermination des siens : « Moi, je ne lui parle pas dans 'sa' langue. (Tu le sais, toi, que j'ai appris au lycée l'allemand. Par défi.) Mais je ne parlerai pas avec lui cette langue… » (p. 69). Ce refus est respecté par Hans qui essaie de se rapprocher de son amoureuse en apprenant sa langue à elle.

L'apprentissage de la langue arabe permet à Hans de communiquer avec Eve autrement. Même s'ils peuvent partager la langue française sans difficulté, le fait de parler la langue maternelle change leur rapport. Les mots de l'enfance dans la bouche de l'autre créent une sorte de «pause », un moment de répit, dans le désordre des malentendus et des crises quotidiennes : « Hans voudrait s'exclamer : 'Ça suffit ! Arrête !' Il trouve soudain les mots arabes *'yakfi, yakfi, Lalla !*' ; il les lui dirait d'une voix grave, d'une voix désespérée. Il se soulève. Veut lui toucher le bras, la réveiller : 'vois, le présent, le printemps, le soleil d'aujourd'hui !' » (p. 144). Mais même l'introduction de la langue d'Eve ne suffit pas toujours à la calmer lorsque les disputes secouent le couple. C'est à un moment critique que Hans trouve une solution ailleurs, dans un idiome qui n'est ni celui de la terre d'origine de sa femme, ni celui de leur couple. À la suite d'un commentaire déplacé sur la tradition juive, Eve gifle son mari. Hans répond avec les mots suivants : « – Tu veux frapper sur l'autre joue, maintenant ?… Je ne suis pas le Christ, 'my love' ! […] Il a terminé en anglais, au moins un terrain neutre, un minuscule espace, un tout petit terre-plein d'espoir, 'my love', deux mots passe-partout, voletant d'une autre rive… » (p. 163). Eve n'est pas restée indifférente à cette troisième langue, à cette forme

d'expression inattendue : « Elle a perçu l'ironie : 'je ne suis pas le Christ !'… Elle a compris : 'frappe encore, frappe donc ! My love, my sweet love !…' » (p. 163). Pour que le couple retrouve son harmonie, il a fallu parler dans une langue toute autre, dans une langue qui permette et à l'un et à l'autre de se sentir également à l'aise. Dans ce cas, la langue anglaise constitue non seulement « un terrain neutre », mais un territoire du rire, un lieu où le sens de l'humour peut s'exprimer, sans que de lourdes significations traditionnelles et religieuses empêchent toute réconciliation. Ce recours à un terrain neutre prépare le chemin pour un nouveau serment chez Eve, un serment qui se base sur un événement historique sans précédent.

Eve évoque le serment de Strasbourg et explique à son amour ce que cette occasion représente dans l'histoire de son pays et celle de ce territoire français qu'ils habitent ensemble : « Oui, 'le serment de Strasbourg', tu l'as appris à l'école primaire, rappelle-toi, en 842 de l'ère chrétienne, trente ans après Charlemagne. » Elle précise qu'elle a étudié les détails de ce moment en Afrique du Nord : « Moi-même, je l'ai lu à Tébessa, ces années où l'on nous enseignait encore le français, comme du temps de la France… c'est une histoire de la langue française… » Et elle lui rappelle les figurants qui ont prononcé ce fameux serment : « En quelques mots, voilà ce que se promettent, à Strasbourg, les deux fils de Louis, Charles le Chauve souverain de l'armée des Francs, et Louis le Germanique, le chef des soldats d'au-delà du Rhin : ils ont combattu le troisième frère, Lothaire, il y a eu trop de morts … » (p. 234-235). Leur serment d'alliance comporte un événement inouï qui a eu lieu au niveau linguistique, selon l'analyse d'Eve :

> *L'important pour moi aujourd'hui est que Louis, l'aîné, va prononcer le serment en français, ou plus exactement en roman, dans la langue du frère, et que Charles le Français va l'épeler, lui, dans la langue tudesque, la langue de l'autre… Et vois-tu, les deux armées font pareil, chacune va reprendre le serment dans la langue de l'autre armée… de l'autre chef… C'est un acte politique, c'est surtout un échange linguistique* (p. 236).

Le véritable échange linguistique consiste à adopter la langue de l'autre. Lorsque chacun s'acharne à s'exprimer dans l'idiome qui lui est étranger, il y a un indéniable progrès dans la relation, une ouverture vers l'autre qui est durable. Une telle ouverture constitue un acte de confiance, et un geste de pardon. En acceptant de parler l'allemand avec Hans, Eve fait un pas vers la réparation d'un passé irréparable. Elle ne cherche pas à oublier les événements, mais elle avance vers un avenir qui est autre. Elle travaille ainsi pour l'amour et non pas pour la rancune. Elle conclut un pacte langagier qui constitue une promesse pour la réconciliation entre les peuples. Lorsqu'elle fait un « serment d'amour » (p. 236) à Hans dans sa langue, elle se donne *entièrement* à lui : « … jamais une femme venant de la Francia occidentale, ne se sera ainsi totalement donnée ! » (p. 238).

Nouvelles intersections

Il faudrait noter que Thelja et Eve ne sont pas les seules femmes à émigrer de leur terre d'origine. Leur sort ressemble à celui d'autres femmes venues de l'Algérie en France. Mais un grand nombre de ces femmes ont vécu ce déplacement comme un malheur, telle la mère d'Eve :

> *Tu venais de perdre ta mère qui n'avait pu supporter d'être ainsi transplantée en banlieue parisienne (« transplantée », c'est le mot que tu écrivais, mais au téléphone, ta voix se durcit en disant « déportée », elle a été déportée non dans le vrac de l'exode de 1962, mais dix ans plus tard, dans un arrachement mélancolique, dont elle ne put se guérir !)* (p. 63).

Les migrations forcées ont été profondément douloureuses pour beaucoup de Maghrébines, sans doute. *Les Nuits de Strasbourg* traite de la difficulté de changer de pays, mais ce livre contient une affirmation des possibilités qui font partie des expériences d'exil. La question suivante souligne la chance présentée par la vie en France, loin des contraintes qui empêchent les femmes en Algérie de vivre de la même façon que les hommes : « N'es-tu pas injuste, toi, une mère : comme au pays, tu veux nous appliquer leur loi, sur 'nous', les femmes ? Tout est permis pour le garçon, tout est tabou pour les filles ?… » Cette voix inquisitrice pose ces questions pour essayer d'aller plus loin, pour profiter au maximum de la vie à l'étranger : « Toi, une femme ! A quoi cela te sert donc d'émigrer, si tu n'élargis pas tes pensées ? » (p. 245).

L'élargissement des pensées est un résultat positif des multiples croisements entre l'Alsace et l'Algérie. Les couples mixtes à Strasbourg font l'expérience de riches échanges qui peuvent avoir lieu lorsque les cultures et les traditions se croisent comme elles le font à Strasbourg. L'une des manières les plus efficaces de changer l'esprit étroit des gens, de les ouvrir à d'autres mentalités et à d'autres modes de vie, consiste en des innovations linguistiques. Lorsque les langues se mêlent, lorsque les nouveautés s'expriment dans de nouvelles expressions, les perspectives s'adaptent et les véritables échanges entre des gens trouvent leur commencement. C'est en parlant que Thelja et François découvrent un nouveau nom pour leur couple, c'est en ouvrant leur bouche pour communiquer qu'ils créent un néologisme pour décrire leur être double : « – 'Alsagérie' : palpe mes lèvres quand je redirai ce mot qui nous résume » (p. 374). La beauté de cette découverte, de cette création, c'est que le mot n'existe ni dans une langue, ni dans l'autre, mais dans les deux à la fois, ou peut être dans un espace «hors » des langues : « – Alsace, Algérie… Non, plutôt Alsagérie ! […] – Alsagérie, en quelle langue ce mot ? Dans la tienne, dans la mienne ? » (p. 372). Ce nouveau mot – ce croisement, ce mélange, ce *métissage* qui puise dans une nouvelle étymologie pour *tisser* les diverses composantes d'une identité complexe – est un terme qui *se traduit* dans toutes les langues, qui se prononce de manière différente non seulement selon le locuteur, mais selon le destinataire de cette expression d'amour :

> *Dans l'un de mes rêves dont il ne me reste souvent qu'un bruit, à l'aube – toi, oui toi, tu apprenais ma langue !… Alors tu aurais dit, si nous l'avions inventé – ni chez toi, ni chez moi, ou dans les deux parlers à la fois : 'el za djé rie' !*
> *(…)*
> *– Je dis le mot comme toi ; ou non, pas tout à fait : Al-ssa-gé-rie ! et je traîne sur le s, je le double car j'y entends une douceur… Ta douceur !.*
> *– Et moi, une douleur. 'Alza-gérie.' Je le coupe ainsi en deux, pour arriver vite sur toi …*
> *– Le z dans mon alphabet d'enfance n'est pourtant pas une trace de souffrance, non. Cette consonne annonce la beauté et l'éclat : z comme 'zina'. Zina, l'adjectif signifie belle ; comme substantif, il désigne l'accouplement. Il y a donc un couple dans 'Alsagérie', un couple heureux, un couple faisant l'amour* (p. 373).

Cette nouvelle expression, la clef du livre, est la poésie même. Elle porte en elle des images, des figures des nuits blanches à Strasbourg, des nuits d'amour dans cette ville à la fois calme et troublée. Elle contient le mouvement entre deux régions, et elle pointe vers d'autres horizons : « – Alsagérie qui se dédouble dans le sifflement ou le zézaiement, il semble pour moi s'éteindre en une fuite qui découvre lentement quel horizon ?… Ecoute encore : le mot, sa musique penche et s'ouvre, puis quand il expire, c'est sur un ciel de brume, ou son désert » (p. 374). Dans ces lignes, nous trouvons les thèmes principaux du célèbre poème de Pouchkine auquel le titre fait écho. N'entend-on pas de loin les vers de l'auteur des *Nuits de Saint-Pétersbourg ?* « Alors, de notre ciel par ton souffle effacée / Vers le noir occident l'ombre semble chassée / Et l'on voit succéder, de la main se touchant / La pourpre de l'aurore à celle du couchant ».

Oralité féminine en mouvement : le cas de « Retours non retour » et « Annie et Fatima » dans *Oran, langue morte* d'Assia Djebar [1]

Mina AIT'MBARK,
Besançon

L'oralité, et en particulier l'oralité féminine, est au centre des textes d'Assia Djebar : ces voix qui l'assiègent, pour reprendre le titre de l'un de ses derniers ouvrages, se multiplient et diversifient les espaces d'écriture et de lecture de ses textes. Les textes traversent les frontières et avec eux, l'auteure algérienne de langue française invente une nouvelle écriture et une nouvelle langue pour ces voix féminines qui se disent et se racontent en multipliant les espaces géographiques, culturels et linguistiques.

Cette multiplicité est d'abord dite telle une richesse, une potentialité du texte de s'écrire dans un «ailleurs » indéterminé à la fois libéré de ses contraintes et libérateur. Mais cette tentative d'un nouveau lieu de construction de la fiction alors qu'elle est inscrite *dans* les territoires de l'Algérie et de la France est problématique pour l'intellectuelle qui crée *de facto* ce que Abdul Jan Mohamed [2] nomme « homelessness-as-home », formule que l'on pourrait traduire en français par « l'exil comme foyer. » Il s'agit de cette idée que l'exil lui-même devient un lieu d'appartenance pour ces intellectuels qui ont traversé les frontières non pas contraints et forcés par les conditions économiques ou politiques de leur pays (comme le seraient les émigrés ou les réfugiés politiques par exemple) mais par choix intellectuel. En fait, selon JanMohamed, la différence principale entre ce qu'il nomme l'exilé et l'immigré est le regard qu'il porte sur la culture dans laquelle il décide de vivre :

---

[1] Djebar, Assia. *Oran, langue morte*. Arles, Actes Sud, 1997.

[2] Abdul R. Jan Mohamed, « Worldliness-without-World: Toward a Definition of the Specular Border Intellectual » in Michael Sprinkler ed. *Edward Said : A Critical Reader.* Oxford UK and Cambridge USA, Blackwell, 1992, p. 96-120.

> *Alors que l'exilé* et *l'immigré traversent la frontière entre un groupe national ou social et un autre, la position de l'exilé à l'encontre de la culture qui l'accueille est négative alors que celle de l'immigré est positive. En fait, la notion d'exil accentue l'absence du « foyer », de la « matrice » culturelle qui a formé l'individu* […] *La nostalgie associée à l'exil* […] *rend souvent l'individu indifférent aux valeurs et caractéristiques de la culture qui l'accueille* […] *L'immigré, quant à lui, ne se soucie pas de nostalgie parce que son statut laisse supposer qu'il a un véritable désir de devenir un membre à part entière de la nouvelle société dans laquelle il vit* [3].

Ainsi tout comme Edward W. Said l'intellectuel entre plusieurs mondes, Djebar, auteure d'œuvres de fiction, ne se trouve ni tout à fait exilée, ni tout à fait immigrée dans sa langue d'écriture. Son ambivalence est déterminée par son statut d'intellectuelle algérienne à une période de conflit entre les deux pays qui la forment [4]. Elle ne traverse donc pas la frontière contrainte et forcée à l'exil mais plutôt comme une «représentante » de deux cultures combinées : occidentale par l'éducation, maghrébine par l'appartenance.

Le dernier recueil de nouvelles d'Assia Djebar *Oran, langue morte* traite de ces deux aspects du mouvement entre une culture et une autre. Ceci étant dit, ces voyages et ce mouvement sont une partie essentielle des récits de femmes qui tentent l'expression d'une nouvelle langue. Pour Djebar, ces textes sont des « bribes de vie, transportées, relatées dans des allers et retours de voyageuses, de passagères – dans un gîte, où souffler, où se souvenir. » (p. 367). Le recueil devient donc une sorte de lieu relais de l'Algérie (contexte géographique unique et précis) mais dont les textes se trouvent également ailleurs, lieu multiple de l'écriture.

Si Assia Djebar inscrit « dans la seule Algérie » (Postface, p. 378) la première partie du recueil, le titre « Algérie : entre désir et mort » indique la création d'un lieu mythique et idéalisé entre deux pôles qui le tendent. Les divers personnages sont pris dans ce mouvement qui nous informe de la recherche de cet « ailleurs » adéquat et vivable, et dans le même temps celle d'un lieu qui ne serait pas figé. Du reste, c'est l'écriture elle-même qui se trouve en deçà de ce « pays » recherché comme l'affirme l'auteure:

> […] *J'ai passé presque la moitié de ma vie entre Alger et Paris, entre la France et l'Algérie… Mais j'ai tout ce temps, le plus souvent écrit « sur » l'Algérie : de*

[3] [While both the exile and the immigrant cross the border between one social or national group and another, the exile's stance toward the new host culture is negative, the immigrant's positive. That is, the notion of exile always emphasizes the absence of « home », of the cultural matrix that formed the individual subject ... The nostalgia associated with exile ... often makes the individual indifferent to the values and characteristics of the host culture; the exile chooses, if indeed s/ he has any choice, to live in the context that is least inhospitable, most like « home ». The immigrant, on the other hand, is not troubled by structural nostalgia because his or her status implies a voluntary desire to become a full-fledged subject of the new society (JanMohamed, p. 96). In an essay titled *Worldliness-Without-World, Homelessness-as-Home*].

[4] Djebar réussit en effet le concours à l'entrée de l'ENS en 1954 et traverse la frontière pour se retrouver dans un lieu prestigieux de l'éducation nationale française.

> *près ou de loin* […]
> *Puis un jour, brusquement (ou lentement, sur un ou deux ans), je compris que mon écriture désirait, tendait vers* l'ailleurs *: elle se trouvait de facto déterritorialisée* [5].

Malgré cette déterritorialisation « assumée » par l'auteure, l'« ailleurs » lorsqu'il est lié à l'exil est généralement décrit comme un espace de déchirement qui s'apparente à la fuite d'un danger, « la mort » du titre. L'espace « entre-deux » pôles (ici la France et l'Algérie le plus souvent), quant à lui est caractérisé par la multiplicité. Sa représentation est problématique et le lieu de fiction difficile à gérer mais il symbolise souvent ouverture et potentialité : il tend vers cette possibilité du désir.

* * *

Dans le second récit de « Retours non retour » : « Mère et fille 2 », la narratrice se retrouve « dans les Cévennes […] à Camp Fougère, tout près des mines de la Grand Combe » (p. 57) dans une famille berbère. La fille aînée de la famille, Tounsia « joviale et de mon âge » (p. 58), arrivée en France avec sa mère en 1946 pour rejoindre son père, entreprend de lui raconter l'histoire de l'émigration de sa famille. La narratrice, qui n'est pas nommée mais à qui l'on s'adresse, se confond ici avec l'auteure et prend donc un rôle de « chroniqueur. » En effet, elle ne fait que prêter son oreille à la « chronique berbère » :

> *Je suis restée huit jours à Camp Fougère. J'entrais peu à peu dans la chronique berbère, comment huit familles se transplantèrent, en quelques années, de Grande Kabylie à ce village des Cévennes. La plupart des anecdotes de Tounsia se réveillaient, se coloraient lorsque ses amies, en ces longs après-midi d'été, venaient lui rendre visite. Une nostalgie enrobait leurs évocations de ces vingt dernières années.*
> *? Veux-tu entendre la plus belle des histoires ? s'exclama [Tounsia], une fois.*
> *? Tu es ma Shéhérazade des Cévennes ! rétorquai-je.* (p. 61).

Ce passage introduit une nouvelle dimension à ces conversations entre femmes : les voix féminines perpétuent l'histoire de leur vécu de l'Histoire, ici celle de l'immigration maghrébine en France. Le voyage entre la Grande Kabylie et Camp Fougères devient le lieu même de la fiction : mouvement « migratoire » entre l'écoute de la narratrice et les récits entre amies du personnage conteur. Cette expérience de l'immigration, d'abord anecdotique, est transmuée en mythe par le pouvoir de la parole du

[5] Djebar, Assia. *Ces Voix qui m'assiègent, …en marge de ma francophonie*. (Paris, Albin Michel, 1999) « Les nuits de Strasbourg » p. 233. Même si Djebar fait ici référence à son dernier ouvrage : *Les Nuits de Strasbourg* (Arles, Actes Sud, 1998) qui a pour héroïne une jeune Algérienne et qui se déroule à Strasbourg et non plus en Algérie, il nous apparaît que cette déterritorialisation dont il est question ici est également centrale dans l'écriture de *Oran, langue morte*, par l'élargissement du lieu de référence des personnages.

personnage et la force de l'écoute de la narratrice. En outre, le mouvement du rôle de la narratrice qui participe graduellement à la vie de ces huit familles souligne le trait presque magique de ces échanges verbaux entre femmes : la référence directe à la conteuse des *Mille et Une Nuits* rend cette voix féminine mythique et universelle et met en avant un espace narratif féminin d'*Oran, langue morte*.

En fait, malgré la vision généralement négative et douloureuse de l'exil et du départ du pays où sont restés émotions et sentiments, le voyage devient aussi lieu d'échanges et de transmission. En effet « Retours non retour », par son titre s'inscrit à la fois dans le mouvement entre plusieurs endroits et par sa formulation paradoxale suggère une sorte d'impasse et de mouvement qui aboutit à la fixité.

« Mère et fille 2 » dépeint donc une histoire de l'émigration/ immigration en France : parangon de l'entre-deux lieux où « je » ne peut, paradoxalement, être fixé que dans le mouvement constant *entre* les deux pays d'où il parle. En effet, comme nous l'avons vu, la narratrice de ce récit se retrouve au milieu d'une famille berbère qui vit en France (p. 59-60). Le thème du voyage prend ici la caractéristique spécifique des retrouvailles avec un être cher : en effet, Yacouth, la mère, entreprend «son premier voyage » pour rejoindre son mari (p. 56). Mais c'est pour ce personnage un départ définitif qui suscite chez elle un désir de non retour : « "que je ne revoie jamais ma terre", c'était là mon seul vœu de migrante » (p. 57). En effet, le village natal est synonyme de souffrance, village dans lequel « une fois orpheline, mes frères m'ont donnée par deux fois dans des mariages de malheur » (p. 57) : un lieu où elle est réifiée et où on la donne tel un objet, un lieu dans lequel elle n'est pas sujet. Rejoindre son mari « un brave homme [qui] a dû s'expatrier en 1940 » (p. 57) est donc l'acte qui permet au personnage d'affirmer un « je » actif et non plus passif, un «je » vivant et non plus chosifié.

De manière significative, le «va-et-vient » entre les deux pays et les variations sur le thème du retour se manifestent à travers une autre histoire d'émigration et de retour : « l'histoire de Khadidja » que Tounsia, fille de Yacouth, dit à la narratrice en entremêlant tous les fils des mouvements des personnages. En effet, le mari de Khadidja avait émigré seul laissant «au village sa mère, sa femme, Khadidja et leurs trois filles » (p. 61) : l'homme est ainsi l'instigateur premier du déplacement. Or Khadidja s'inquiétait de savoir « si son mari allait prendre une autre femme en exil » (p. 62) et prend la décision d'aller en France pour le ramener, reproduisant par là-même le mouvement migratoire de son mari : le texte est ainsi ballotté entre les histoires et les lieux d'où elles sont dites.

L'entreprise de Khadidja réussit et « miracle, [...] Khadidja, allaitant un bébé à presque quarante ans, réussit à convaincre son mari de ... oui rentrer

au pays » (p. 63). Ainsi dans un retournement de situation, le mari rejoint la femme et non l'inverse : le retour au pays de l'homme est désiré et positif par opposition à celui de Yacouth presque redouté. Le mouvement s'accentue ensuite et traverse les générations dans une corrélation entre temps et espace chère à Djebar. « Seize ans passèrent » (p. 64), le fils de Tounsia (en Algérie pour accomplir son service militaire) « est tombé amoureux » du « bébé » que Khadidja allaitait lors de son arrivée en France. Ainsi le désir de la grand-mère, Yacouth, vers la France est reflété par « le retour » positif de son petit-fils qui ouvre, de cette manière, l'espace à travers les différentes émigrations : les générations différentes ré-investissent les lieux différents d'immigration – émigration et les rendent opaques.

Mais le lien de Tounsia aux deux espaces entre lesquels elle vit est révélateur. Le lieu du « je » est dorénavant déplacé, « je » est divisé entre deux endroits :

> *Elle ajouta dans le silence revenu :*
> *? Demain, quand tu partiras, je te donnerai son adresse... Tu la salueras de notre part ! Non, cet été, je reste chez moi, ici. Je ne rentrerai pas au pays !* (p. 65).

Ainsi, la double relation du personnage aux deux espaces de « chez moi » et du retour au « pays » indique l'ambivalence de la relation aux lieux. Ce lien établit effectivement un « entre-deux » typique de l'immigration, différent de celui de l'exil. En outre, cet « entre-deux » n'est plus un lieu étouffant mais revêt un caractère de choix et représente une multiplication des lieux d'où les personnages peuvent se dire en fictions : la narration de Tounsia, sur le mode du conte où les coïncidences et les « miracles » se multiplient, dit la créativité d'un lieu complexe.

Les voix féminines deviennent aussi médiatrices à travers les situations des divers personnages qui prennent la parole et la multiplication des langues narratives. En effet, les différentes langues dont il est question dans cet ouvrage établissent différentes possibilités positives pour les personnages.

« Annie et Fatima » fait partie de la deuxième section « entre France et Algérie » [6] d'*Oran, langue morte*, et étend le domaine du bilinguisme en en inversant d'une certaine manière les paramètres. En effet, Annie, dont le mari kabyle a décidé d'emmener sa fille pour l'élever en Algérie (p. 225-226), a « obtenu un droit de visite » (p. 228) dix ans après en avoir été séparée. Durant ces dix années, « elle apprenait le berbère pour pouvoir un jour communiquer avec sa fille » (p. 228). La réaction de la sœur de la

[6] Cette section, composée d'un récit et d'une nouvelle, traite en fait la complexité de problèmes soulevés parfois par la mixité (sujet cher aux auteurs maghrébins) : en effet, elle met en scène les problèmes rencontrés par les couples mixtes 'franco-algériens' dès lors que les enfants apparaissent.

narratrice « qui était devenue d'emblée son amie » (p. 228) est à cet égard éloquente :

> *[...] j'ai été frappée, bouleversée même par cette évidence : on parle toujours, quant à nous, de la "langue maternelle" perdue et à réacquérir (et dans mon cas, c'est cela, le berbère, le parler enfin comme ma grand-mère puisque ma mère s'en est coupée !), mais Annie, vois-tu, elle va, elle, à la rencontre de « la langue de la fille » ! Une langue non plus de l'origine, mais de son avenir et tout désormais s'est remis, en elle, à bouger !* (p. 228)

L'apprentissage d'une langue « autre », en l'occurrence le berbère, par un personnage français, prend ici une force extraordinaire puisqu'il ne représente plus seulement une stratégie de communication mais se transforme en espoir et, en quelque sorte, « ouvre » l'espace de Fatima, la petite fille berbère, à Annie, la femme française qui est sa mère. La langue à retrouver n'est donc plus celle de la mère mais bel et bien celle de la fille qui est « ailleurs ».

Par conséquent, se trouver entre deux lieux dessine un acte multiple dans *Oran, langue morte*. Il tente en effet de représenter un lieu d'ouverture et de mouvements positifs qui enrichissent les possibilités des personnages, et qui inscrit le texte dans ces voyages et ces chroniques. Néanmoins, malgré ces potentialités de mouvements, le texte ne réussit pas à fixer ou créer un lieu d'où le « je » pourrait parler sereinement entre deux espaces conflictuels. Par conséquent, cet « entre-deux » s'il existe effectivement, acquiert une dimension angoissante et comminatoire qui reflète littéralement l'acte d'écriture de l'auteure entre deux langues :

> *Entre-deux-langues, pour un écrivain ne pouvant être autrement qu'écrivain, c'est se placer dans l'aire nerveuse, énervée, désénervée, douloureuse et mystérieuse de toute langue : situation souvent fréquente pour les écrivains ex-colonisés, des terres de l'Empire français, anglais, espagnol, hollandais ou portugais d'hier…* [7]

En outre, dans la réalité d'une violence qui s'exerce contre les femmes, les textes d'*Oran, langue morte* mettent au premier plan un espace narratif féminin. Ce lieu où les femmes peuvent se dire leur rend leur statut de sujet vivant et parlant en Algérie. Leur réification est ainsi combattue et leurs voix rendues audibles dans l'horreur algérienne que les textes d'*Oran, langue morte* tentent de contrecarrer. Elles sont celles qui permettent le mouvement entre plusieurs mondes d'une part, entre leurs désirs et leurs vies d'autre part.

Cette présence de plusieurs mondes démontre que les voyages et les correspondances entre ces espaces différents sont au centre des textes d'*Oran, langue morte*. Mais, même si ces échanges revêtent une caractéristique positive lorsque les retours sont possibles en créant des liens,

[7] Djebar, Assia. *Ces Voix qui m'assiègent*, Op. cit., « L'entre-deux langues et l'alphabet perdu », p. 30.

ils s'inscrivent dans une restriction spatiale et représentent ainsi un lieu de douleur d'où l'expression individuelle est rendue difficile, lorsque ces mêmes voyages s'apparentent à un exil contraint et « sans espoir de retour. »

Du reste, les deux espaces géographiques principaux *dans* et *entre* lesquels sont inscrits ces textes : « la France et l'Algérie, que l'histoire a liés si longtemps » (p. 220) créent un «entre-deux » dont Djebar explore les possibilités et les limites. En effet, cet «entre-deux » revêt à la fois les caractéristiques positives de l'espoir et de l'échange et celles plus problématiques de l'appartenance et de la loyauté à l'un ou l'autre. Mais ce lieu pacifié et unifié, qui pourrait être «syncrétique », ne peut être défini dans les textes de Djebar de manière non conflictuelle.

C'est donc à travers l'exploration de ces divers thèmes que Djebar a choisi d'inscrire les différents textes d'*Oran, langue morte* essayant par là non pas d'« expliquer » la violence qui ravage actuellement son pays mais simplement de l'exprimer et de l'exposer. En outre, la raison «[...] qui a guidé ma pulsion de continuer [...] le récit des peurs, des effrois » (p. 378), en appelle, en dernier recours, au lecteur :

> *Rien d'autre que le désir d'atteindre ce "lecteur absolu" - c'est à dire celui qui, par sa lecture de silence et de solidarité, permet que l'écriture de la pourchasse ou du meurtre libère au moins son ombre qui palpiterait jusqu'à l'horizon...* (Postface, p. 378).

Contre le silence sur l'origine : position narrative et foisonnement de voix féminines dans *Cette Fille-là*, de Maïssa Bey

Miléna HORVÁTH,
Pécs

La présente communication désire offrir une lecture critique du roman intitulé *Cette Fille-là* de Maïssa Bey publié en 2001 aux Editions de l'Aube. Cette écrivaine, professeur de français de profession, vit et écrit en Algérie. D'après la présentation de Cécile Oumhani sur le site de Limag [1], Maïssa Bey est passée progressivement de la passion de la lecture à la vocation de l'écriture : elle a publié *Au commencement était la mer* (Paris, Algérie Littérature/Action, 1996) et *Nouvelles d'Algérie* (Paris, Grasset, 1998), mais ce n'est qu'après la création de *Cette Fille-là* qu'elle se considère comme écrivaine. Ce dernier livre lui a valu le Prix Marguerite Audoux.

Ces renseignements importants pour l'histoire littéraire expliquent peu la motivation de notre choix pour une présentation plus détaillée de ce roman. L'intérêt réside moins dans les éléments extra textuels, même s'ils ne sont pas tout à fait négligeables, que dans une technique d'écriture digne d'observation plus approfondie. L'écriture de Maïssa Bey dans ce roman représente ce que nous avons appelé l'inscription dans nos travaux précédents [2], c'est-à-dire une forme spécifique de l'écriture de l'entre-deux. Cette technique d'écriture y a été définie à propos de l'œuvre d'Assia Djebar [3], et même si le roman de Bey n'affiche pas explicitement cette filiation, thèmes et positions dénonciation se font souvent écho dans les

[1] http://www.limag.com/Volumes/BeyMaissa.htm, le 20 janvier 2003.
[2] En particulier dans *Entre voix, écrits et images : Modalités de l'entre-deux littéraire dans la seconde partie de l'œuvre d'Assia Djebar*, thèse de doctorat, Bordeaux - Pécs, 2002.
[3] Il s'agit de textes publiés essentiellement depuis 1985 : *L'Amour, la fantasia*, Paris : J.-C. Lattès, 1985, *Ombre sultane*, Paris, J.-C. Lattès, 1987, *Loin de Médine*, Paris, Albin Michel, 1991, *Vaste est la Prison*, Paris : Albin Michel, 1995, *La Femme sans sépulture*, Paris, Albin Michel, 2002.

deux écritures. La présente lecture ne développera pas ces ressemblances : elle est plutôt à la recherche des modalités de l'inscription propres au roman intitulé *Cette Fille-là*.

Par *inscription*, nous comprenons la transposition artistique de la voix – voix d'un autre ou voix intérieure –, dans le texte littéraire. La voix [4], résultat de l'écoute d'un tiers, est le moyen d'expression privilégié d'une culture basée sur l'oralité. Dans la culture algérienne, la voix constitue l'essence de la transmission d'une mémoire féminine séquestrée dans les maisons et nullement reconnue par la société : ses modalités ne dépassent pas le niveau de l'échange informel dans les cercles féminins. Entendue par la narratrice, cette oralité présente un registre large de la parole douce (chuchotements, murmures…) aux cris. Elle a pour rôle d'assurer l'inscription de la voix dans le texte, le passage entre l'oral et l'écrit, tout en veillant au danger qui menace l'essence de l'oralité, pouvant se perdre justement au cours de ce passage. La voix de l'enfance, la voix de la nostalgie s'alignent à côté des voix féminines inscrites dans le texte pour guider l'écriture personnelle ou autobiographique.

Après une courte présentation du roman intitulé *Cette Fille-là*, nous procéderons à l'observation et à l'interprétation des modalités de l'écriture de l'entre-deux à l'aide de la définition développée ci-dessus. Dans ce texte, l'inscription se manifeste en particulier par la position de la narratrice à la fois différente et solidaire avec la condition féminine, par les fonctions que la narratrice s'efforce d'accomplir par l'écriture, et par les nécessités auxquelles l'écriture répond.

Dans *Cette Fille-là*, l'héroïne-narratrice appelée Malika est une enfant abandonnée : elle est trouvée sur une plage, enveloppée d'une couverture rose, ses origines sont inconnues. Sa vie se résume à une errance entre les institutions d'état incapables de gérer son cas qui est loin d'être unique ou exceptionnel. Après une famille adoptive qui la maltraite et un internat pour lycéennes, la société incapable de l'insérer la confine dans un « établissement fourre-tout » dont Malika expose l'objectif avec beaucoup de perspicacité :

[4] La voix constitue le point de départ de plusieurs lectures critiques des textes maghrébins que nous avons tenté d'intégrer dans notre approche. A titre d'illustrations voici quelques articles sur la conception de la voix dans le texte djebarien : Marta Segarra, « Revivre des voix ensevelies: *Loin de Médine* d'Assia Djebar », dans *Leur pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 1997, pp. 167-177. Bouba Tabti, « *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djebar ou l'autre voix (e) de l'histoire », dans *Discours en/jeu (x), intertextualité ou interaction des discours*, Alger, OPU, 1992, pp. 38-63. Hafid Gafaiti, « Djebar ou les femmes entre la parole, le discours et le texte », dans *Les femmes dans le roman maghrébin. Histoire, discours et texte*, Paris, L'Harmattan, 1996, pp. 161-216.

> *Ni maison de retraite, ni asile, ni hospice. Tout cela à la fois.* […] *Ce serait plutôt une nef des fous, version vingtième siècle. A peine améliorée. Seul souci des gens du dehors : y embarquer tous ceux qui pourraient porter préjudice à l'équilibre d'une société qui a déjà fort à faire avec ses membres dits sains de corps et d'esprit. Destination connue.* (*Cette Fille-là*, pp. 14-15).

Dans cet espace artificiellement limité et qui rime si bien avec la séquestration traditionnelle des femmes algériennes, la narratrice exerce non seulement une méticuleuse introspection, mais elle s'imprègne inévitablement de l'histoire des autres femmes pareillement enfermées. Le roman présente en alternance le récit de Malika (chapitres sans titre) et ceux de ses compagnes d'infortune (chapitres portant un prénom de femme comme titre). Cette structure narrative, loin d'être originale, a l'avantage de ramener sur un même pied d'égalité la voix intérieure et les voix écoutées, de les fondre dans une unité et de suggérer un sentiment de partage et de sororité [5]. Les femmes dans l'entourage de Malika sont toutes porteuses d'un passé lourd et souvent enfoui : Aïcha dont le prénom officiel est Jeanne ; Yamina mariée très tôt et enlevée par un autre homme qui l'abandonne par la suite ; M'a Zahra mariée à dix ans, Fatima qui a failli être tuée par son père ; Kheïra qui était autrefois très belle, M'barka, la seule femme noire à l'asile, Badra qui était bonne à tout faire dans une famille française et Houriya amoureuse d'un médecin français pendant la Guerre d'Algérie.

Malika les écoute, note leurs histoires tout en restant à la recherche de sa propre origine et en développant les différentes variantes de son propre récit. Dans la partie suivante, nous examinerons la position d'énonciation de la narratrice pour mieux comprendre l'acte narratif d'inscrire la voix féminine dans le texte littéraire.

Position de la narratrice

Dans *Cette Fille-là*, la narratrice se trouve dans une position d'exclusion, dans une sorte de *no man's land* existentiel. N'appartenant à aucune famille et ayant des origines douteuses, Malika est en position subalterne dans la société : son père adoptif la considère comme un objet sexuel et quand elle fait l'amour avec son consentement, cela est considéré comme un viol : elle représente un danger pour le bon fonctionnement de la société, l'Etat paternaliste l'enferme à l'asile. Cependant le monde de l'asile, au lieu de l'intégrer, remarque sa différence et la marginalise :

> *Je m'appelle Malika.*
> *Qui m'a donné le prénom que je porte ? Qui l'a choisi pour moi ? Je ne saurai jamais.*
> *Ainsi, si l'on en croit mon prénom, car tous les prénoms ont un sens, je suis la reine, ou encore celle qui possède. Reine de quel royaume ?*
> *La possédée aussi peut-être. C'est ce qu'ils m'ont dit quand je suis arrivée ici.*

[5] Ces objectifs sont formulés souvent chez les écrivaines algériennes. Voir Christiane Chaulet-Achour, *Noûn. Algériennes dans l'écriture*, Biarritz, Atlantica, 1999.

> *M'laïkia. A une lettre près.*
> *Depuis mon arrivée au centre, plus personne ne m'appelle par ce nom. En réalité plus personne ne m'appelle. Parce que le plus souvent je ne réponds pas. Ils ont même un peu peur de moi. Ça m'est égal. Je n'aime pas mon nom. Je n'aime pas ces mots. Je n'aime pas ce qui se cache dans toute possession.* (*Cette Fille-là*, p. 17).

Cette impossibilité de l'identification avec le nom annonce au début du roman la recherche identitaire que le récit poursuivra. Malika est aussi consciente de sa différence dérangeante qui est à la fois physique et intellectuelle. Ses «cheveux clairs» et ses yeux bleus «couleur d'un ciel d'ailleurs» (p. 76) laissent soupçonner une origine étrangère, du sang mêlé : « Fille de la légion peut-être. C'est ainsi qu'on dit ici. » (p. 76) Une pareille hésitation caractérise sa date de naissance : le 2 juillet 1962 n'est pas le jour de sa naissance, mais celui où elle a été trouvée. Ce jour qui devrait rimer avec l'euphorie de l'indépendance algérienne ne lui apporte que des moments de bonheur éphémère (souvenir d'un amour éprouvé à l'égard d'une femme, p. 101).

Ayant fait des études à l'internat avant son arrivée à l'asile, elle est la seule à savoir lire et écrire. D'une part, ce savoir la met en rapport de confiance avec certaines pensionnaires qui lui demandent de rédiger des lettres (p. 25). D'autre part, l'érudition de Malika rajoute un effet de réel à son statut de narratrice : elle est ainsi munie d'outils intellectuels pour la transformation des histoires entendues en texte écrit. Sa différence, son état déraciné, sa marginalisation conduisent la narratrice à une observation de soi et la sensibilisent également à l'écoute des autres. Cette écoute se fait cependant dans une distance critique qui permettra à terme de formuler la volonté de la révolte et la lutte contre la résignation des femmes.

Dans la partie suivante, nous nous proposons de présenter les différentes fonctions que la narratrice accomplit au cours de son inscription de la voix féminine.

Les fonctions de la narratrice

Les remarques précédentes laissaient deviner que la fonction primaire de la narratrice est d'écouter [6] les autres femmes enfermées au centre. En effet, chaque chapitre destiné à donner un espace d'énonciation à la voix féminine commence par une courte mise en situation qui détermine clairement la fonction de la narratrice. Il s'agit de monologues :

> *Fatima : « Je m'assois sur l'unique chaise, dans un coin d'ombre, et je l'écoute. Elle ne tient pas compte de ma présence. Elle parle, elle ouvre le sac à mots qu'elle tient fermé tout le jour et s'empare de l'un d'entre eux, en extrait des douleurs les rancœurs et les colères.* (p. 79).

[6] Cf. Denise Brahimi, « Détournements d'écriture : voir, sentir, entendre le Maghreb », dans *Écrire le Maghreb*, Tunis, Cérès Éditions, 1997, pp. 244-245.

de confidences faites dans l'intimité d'un tête-à-tête :

> *Aïcha : « L'air mystérieux, un doigt posé sur les lèvres, Aïcha me fait signe de la suivre ».* (p. 25).
>
> *Kheïra : «En prononçant ces mots, Kheïra me regarde fixement. C'est la première fois qu'elle s'adresse à moi, qu'elle semble se rendre compte que je suis assise auprès d'elle ».* (p. 106).
>
> *M'barka : « Elle me livre tout, en vrac… »* (p. 121).

de récits racontés dans un cercle féminin :

> *Yamina : « Et lorsque la douceur du soir retient les femmes un peu plus dans le parc, elle ne se fait pas prier pour raconter son histoire. »* (p. 55).
>
> *M'a Zahra : « J'aimais particulièrement l'entendre raconter, de sa voix de plus en plus ténue, les circonstances dans lesquelles elle avait été mariée. Récit émaillé de digressions et de commentaires si nombreux qu'on en oubliait parfois le fil. »* (p. 72).

Le récit de Badra reste inclassable de ce point de vue : il n'est introduit par aucune précision concernant la situation d'écoute. Par contre, la narratrice donne une description détaillée des mains de Badra rongées par le travail domestique. Il est à supposer que cette histoire est entièrement inventée par la narratrice, ce qui me fait considérer l'acte d'imaginer comme une autre fonction narrative lors de l'inscription.

L'imagination de la narratrice doit compléter les récits souvent lacunaires ou impossibles à être racontés. C'est le cas de l'histoire de Aïcha où la narratrice utilise son imagination pour tenter de concevoir comment cette femme peut porter le nom de Jeanne dans ses documents officiels : « J'essaie de comprendre. J'imagine la scène. Le jour. L'heure. Le lieu. Comme si j'y étais. » (p. 28).

L'imagination joue un rôle indéniable dans la composition du récit de Malika. Pour se fixer une origine : elle invente. Elle se voit tantôt comme l'héroïne d'une histoire larmoyante : elle est le fruit d'une passion entre un riche colon et une jeune Arabe (pp. 20-21) ; tantôt comme victime dans une affaire mystérieuse : « volée par des brigands sur une plage dans un pays outre-Méditerranée – la France peut-être… » (p. 21) en y ajoutant comme parents des aristocrates ou des chanteurs ou acteurs célèbres du moment.

La littérature pour Malika se montre comme le seul domaine où l'imagination peut se déployer. «Enfant imaginative. Forte tendance à la fabulation. » tel est le verdict de la psychologue pour enfants indiquant la totale incompréhension de l'entourage de la jeune fille. Le recours à l'imagination n'est pas sans danger : déclenchée par l'histoire des autres, elle peut amener la narratrice sur les terrains marécageux de son propre récit : « Je pourrais inventer la suite. […] Mais j'ai peur. J'ai peur de retrouver une autre histoire. De revivre une autre scène. Presque semblable. » (p. 96).

Il est évident que toute narration a également une fonction organisatrice. Dans le roman de Maïssa Bey, l'organisation du récit a pour objectif de

retrouver la cohérence des histoires décousues, basées sur des souvenirs lointains et douloureux. Quand la narratrice passe à l'écrit, quand elle régit le récit, son travail dévoile inévitablement des silences, des non-dits que l'imagination devrait, par la suite, combler. Cette fonction narrative est expliquée de manière explicite au début du récit de M'barka :

> *Retranscrire ses mots, ses phrases, ses hésitations, ses exaltations et aussi ce qu'elle veut contenir et qui s'échappe parfois malgré elle, au détour de ses silences. Elle me livre tout en vrac, comme pour se décharger du poids d'un très long silence. A moi ensuite de mettre de l'ordre, de découvrir un monde jusqu'alors figé sur pages blanches et photos glacées, d'imaginer les paysages qu'elle évoque, les êtres qui ont croisé sa route.* (*Cette Fille-là*, p. 122).

Cette citation montre également la fonction psychologique de l'écoute : Malika se présente comme l'unique interlocuteur des femmes enfermées. La « décharge » qui s'effectue a une fonction de traitement : elle libère les souvenirs des autres et en même temps elle leur apprend à s'observer, à s'exprimer, à prendre soin de soi, de sa propre vie.

Ce rapport à échos psychanalytiques ne laisse pas intacte la narratrice non plus. Elle est amenée à repenser sa vie et à revoir son lien avec son enfance. Sa lancée dans l'écriture personnelle peut évoquer le début de *L'Amour, la fantasia* [7] et la référence djebarienne volontaire ou fortuite ne se trouve que plus renforcée par l'utilisation des mots « ombre » et « assiéger » :

> *Le temps est venu de me retourner, de prendre à rebours le chemin parcouru et d'aller à la rencontre de cette petite fille dont depuis si longtemps je veux effacer la trace. Revivre ces instants avec elle, en lui tenant la main pour qu'elle ne soit pas tentée de s'arrêter d'écrire. Etre là, penché sur son épaule, pour qu'elle ait un peu moins peur des ombres qui l'assiègent.* (*Cette Fille-là*, pp. 35-36).

La narratrice accomplit par l'écriture les fonctions mentionnées ci-dessus pour répondre à des nécessités formulées par les écrivaines algériennes. La présentation de ces nécessités est le sujet de la partie finale de cette communication.

La nécessité de l'écriture

Dans son article intitulé «Trois œuvres féminines d'aujourd'hui : une réécriture du tragique ? » [8], Bouba Mohammedi-Tabti évoque à propos des romans de Maïssa Bey, Malika Ryane et Ghania Hammadou les nécessités d'écriture thérapeutique, de témoignage et d'esthétique. Je considère que l'inscription de la voix féminine chez Maïssa Bey correspond à cette catégorisation.

---

[7] « Ma fillette me tenant par la main je suis partie à l'aube. » dans Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, Paris, J.C. Lattès, 1985, p. 11.

[8] Bouba Mohammedi-Tabti, « Trois œuvres féminines d'aujourd'hui : une réécriture du tragique ? », dans *Paysages littéraires algériens des années 90 : témoigner d'une tragédie ?*, sous la dir. de Charles Bonn et Farida Boualit, Paris, L'Harmattan, 1999, pp. 97-103.

La valeur thérapeutique de l'écriture dans ce roman est indéniable. Non seulement le lieu, très proche d'un hôpital psychiatrique, s'y prête facilement, mais les personnages se présentent tous comme des individus blessés, traumatisés. La narratrice précise souvent que ces femmes étaient toujours contraintes de cacher leur histoire, de ne pas montrer leurs sentiments : « …il a fallu garder le silence, personne n'aurait compris… » dit Aïcha, « Il lui faut accepter dans l'obscurité et le silence – n'est-ce pas inscrit dans sa destinée de femme ? » écrit la narratrice à propos de Yamina, «…elle sont habituées à réfréner la moindre manifestation extérieure de plaisir… » dit-elle à propos de toutes les femmes. Ces citations montrent que le silence est vécu comme une obligation qui empêche l'expression de soi. Etre écouté dans cette situation peut s'avérer salvateur pour les femmes de l'asile, comme le fait d'écrire peut empêcher la narratrice de sombrer (p. 120).

Le récit répond également à la nécessité de témoignage moins sur l'actualité politique de l'Algérie que sur une mémoire historique vouée à la disparition. La narratrice ne se prive pas d'une critique acerbe de l'Etat et de la société algérienne (p. 48 et surtout pp. 98-99), mais les souvenirs évoqués par les femmes sont davantage liés au passé colonial, aux rapport avec la France. Le récit de Maïssa Bey a l'intention d'intégrer la mémoire collective du « temps des Français » à l'Histoire algérienne sans la déformer, sans la nier.

En dernier lieu, *Cette Fille-là* affiche aussi une nécessité esthétique. Elle se manifeste par un style à la fois limpide et fragmentaire, ayant recours aux espaces blancs et aux retours à la ligne, par une écriture lumineuse mais laissant entrevoir les ombres fantasmatiques du passé. La nécessité esthétique est motivée aussi par le désir de transmission dont la narratrice construit une de ses identités :

> *Et l'autre encore celle qui veut continuer. Se raconter, raconter des histoires. La plus visible, la plus douce apparemment. Qui sait aussi écouter les histoires des femmes apparemment sans histoire. Pour vous. C'est elle d'ailleurs qui s'accroche de toutes ses forces aux rênes, qui retient M'laïkia, qui bâillonne l'innommée et réprime toutes les autres. C'est elle qui les empêche de ruer, de se montrer au jour, leur interdit de se révéler à vous.* (p. 119).

Conclusion

Cette Fille-là de Maïssa Bey propose au lecteur un vaste panorama de la mémoire féminine par une expression littéraire consciente de sa position intermédiaire entre oralité et écriture. L'inscription de la voix féminine dans le texte artistique passe par la narratrice dont le rôle médiateur reste incontournable : elle écoute, enregistre et transcrit les histoires racontées par les femmes enfermées à l'asile. Son personnage à la fois marginalisé et solidaire, ses capacités intellectuelles et son vécu la prédisposent à devenir la messagère d'une communauté privée d'autres moyens d'expression de soi.

Pour Malika, la littérature devient non seulement thérapie et témoignage, mais aussi expression artistique qui puise certes dans la littérature française classique – au début du roman une référence explicite est faite à Victor Hugo (p. 19) en tant que grand spécialiste dans la description de la misère –, mais elle aspire davantage à devenir la Nedjma katebienne à la fin du roman, même si l'allusion dans le texte n'est pas littéraire :

> *Signe particulier : petite tache blanche en forme d'étoile sur la cheville gauche. J'aurais pu, j'aurais dû être appelée Nedjma. Longtemps j'ai espéré que cette étoile était un signe du destin.*
> *D'un destin hors du commun.* (*Cette Fille-là*, p. 181).

Ma communication avait l'intention de montrer que dans *Cette Fille-là*, l'écriture de Maïssa Bey réussit son parcours et son déplacement de l'inspiration hugolienne à la dimension de l'écriture de Kateb Yacine : ce roman s'inscrit de plein droit dans la littérature algérienne de langue française.

De *L'Interdite* à *The Forbidden Woman* de Malika Mokeddem : paroles déplacées, lectures croisées

Kristine AURBAKKEN,
Drew

Dans un entretien avec Christiane Achour [1], Malika Mokeddem explique l'accueil positif réservé à son troisième roman, *L'Interdite*, par le fait que le livre «traitait d'une actualité qui monopolisait les attentions ». En même temps, cependant, l'écrivaine formule une réserve : « Tout à coup, être femme, algérienne et romancière devenait emblématique. J'y vois plutôt un danger qu'un sujet de satisfaction. Il y a là un risque de jugement caricatural donc réducteur. » A cette image redoutée de la femme emblème ou femme icône, elle ajoute le refus de tout enfermement « dans quelque frontière que ce soit », refus renforcé par un double rejet : « Deux mots me hérissent : 'nationalité' et 'racines' ». Par contre, en se solidarisant avec l'être de frontière – « Franchir des frontières a été pour moi une délivrance » – elle revendique une identité de l'intersticiel, identité liée à la déterritorialisation, concept qui vise à rendre compte de l'instabilité du lien entre espace et pratique identitaire.

Empruntés à dessein, ces propos de Mokeddem pourraient bien décrire le passage « traductif » de *L'Interdite* à *The Forbidden Woman.* Choisi comme titre de ma communication, le syntagme prépositionnel «de *L'Interdite* à *The Forbidden Woman* », en effet, évoque allusivement passage, déplacement, flux et reflux, croisement. Cette mouvance se déploie en outre dans une «zone de contact» de cultures, dans un entre-langues, une zone frontalière qu'on pourrait aussi associer avec l'espace composé de cette « zone intersticielle de déplacement et de déterritorialisation qui forge

[1] Christiane Chaulet-Achour, « Portrait de Malika Mokeddem. Écriture et implication », *Noûn*, Biarritz, Atlantica, 1998, p. 173-191.

l'identité du sujet hybride »[2]. C'est cette zone évoquée aux Etats-Unis dans la littérature *chicana* par le terme de *borderlands* et qui se rattache à la *conciencia de la mestiza*, la conscience du *métissage*. J'y reviendrai.

Les dé-placées, lectures croisées : mouvances multiples

De *L'Interdite* à *The Forbidden Woman* : paroles déplacées, lectures croisées. J'aimerais proposer deux démarches distinctes de par la méthodologie adoptée mais, en même temps, convergentes en ce qu'elles aboutissent à des interrogations communes, pistes de recherches possibles. La première démarche découle d'une réflexion inspirée de la traductologie tandis que l'autre est celle engendrée par la mise en circuit transnational du texte, *The Forbidden Woman,* et ce, à l'intérieur de cette vaste aire culturelle que constituent les Etats-Unis.

Une double hypothèse de départ se formulerait en ces termes : d'une part, *The Forbidden Woman* ne « reproduirait » pas *L'Interdite*, mais « laisserait lire » plutôt des jeux de sens qui renverraient à leur tour à des écritures plurielles. D'autre part, de par les lectures croisées générées par la circulation transnationale du texte, lectures qui seraient autant de « franchissements de frontières » (*border crossings*), *The Forbidden Woman* actualiserait en quelque sorte une injonction mise en fiction et réitérée tout au long de *L'Interdite,* celle de l'aménagement d'espaces interstitiels, espaces multiples d'énonciation d'une conscience du métissage. Cette double hypothèse autoriserait par la suite l'interrogation suivante : passer de *L'Interdite* à *The Forbidden Woman* ne reviendrait-il pas aussi à participer au déploiement d'un de ces «hétéronymes » de Fernando Pessoa, poète portugais qui figure tant en exergue à *L'Interdite* que dans le corps du texte ?

1. Traduire : dévoiler une écriture plurielle

Première démarche : de *L'Interdite* à *The Forbidden Woman*, il y a effectivement traduction. Mais que recouvre ce terme ? Pour y répondre, je me suis inspirée de la réflexion d'Alexis Nouss telle qu'il l'a résumée dans une conférence récente, «Théorie de la Traduction : De la linguistique à l'herméneutique »[3].

Quelques rappels importants s'imposent. Tout d'abord, selon Nouss, la traductologie rejette la conception traditionnelle de la traduction qui recherche l'équivalence, la correspondance, et la fidélité, et qui supposerait ainsi qu'il y aurait un rapport de dépendance entre le texte de départ (ou texte-source) et le texte d'arrivée (ou texte-cible). Celui-ci viendrait donc

[2] Nancy Thede, « Les dimensions espace et temps dans l'analyse ethnique », *L'identité ethnique des Gitans de la basse Andalousie,* Thèse de doctorat, Université de Montreal, 1998, p. 13-17 : http://www.theses.umontreal.ca/theses/pilote/thede/these.html

[3] http://recherche.univ-lyon2.fr/crtt/nouss.htm

remplacer celui-là pour reproduire son sens ou son message. En revanche, pour la traductologie, il s'agirait moins de transfert d'une langue à une autre que « d'une médiation entre l'auteur et le lecteur imaginé de la langue cible ». C'est la voix de la traductrice de *L'Interdite*, Melissa Marcus, qui sert de passeur entre deux réalités linguistiques et culturelles distinctes. Marcus jouerait ainsi le double rôle autoritaire d'intermédiaire et de première interprète.

A rappeler aussi, la différence entre le terme *traduction* en français et *translation* en anglais. A ce sujet Nouss cite Antoine Berman : « Alors que la *translation* met l'accent sur le mouvement de transfert ou de transport, la *traduction*, elle, souligne plutôt l'énergie qui préside à ce transport [...]. La *traduction* est une activité qui a un agent, alors que la *translation* est un mouvement de passage plus anonyme ». Nouss ajoute : « Si étymologiquement *traduire* signifie 'faire passer' et se révèle, en ce sens, très proche de *translater*, il va plus loin en ce qu'il ne se connaît pas de limites ». Processus plutôt que produit, la *traduction* contient et dépasse la *translation*, lequel suggère bien transfert mais aussi accomplissement. Aussi les termes *source/cible, départ/arrivée* pour désigner les langues, les textes ou les cultures peuvent-ils être trompeurs « car ils dissimulent le fait qu'une *traduction* est toujours sur une ligne de fuite, jamais définitive, toujours ouverte à la reprise [...] ». Autrement dit, le *discours traductif* renvoie à la polysémie du texte de départ qui à son tour renvoie à la polysémie du texte d'arrivée, et ce, dans un mouvement de flux et reflux, si bien qu'on parvient à une mouvance de sens, à des déplacements réitérés qui par ailleurs s'effectuent dans cette « zone de contact » de cultures : « Je ne suis jamais sûr [...] d'avoir saisi le sens du texte de départ et jamais maître [...] du sens du texte d'arrivée qui [...] est susceptible de lectures multiples. Polysémie au départ, polysémie à l'arrivée, le sens n'est pas incertain : il est introuvable. »

Cette « incertitude du sens » à laquelle aboutit la traductologie est précisément ce qui nous permet de concevoir le passage de *L'Interdite* à *The Forbidden Woman* comme mouvance de paroles non pas «rem-placées» mais bien «dé-placées». Si déjà le titre en français, *L'Interdite*, est doté d'une charge polysémique évidente, il en est de même de la polysémie du titre en anglais, *The Forbidden Woman*. Et si à « interdite » on peut associer un réseau de sèmes tels que «banni, prohibé, illicite, ahuri, interloqué », de même, le syntagme en anglais, « forbidden woman », joue sur plusieurs registres culturels et symboliques non seulement pour apporter un éclairage supplémentaire à « L'interdite », mais pour en révéler aussi les ambiguïtés.

Citant Hans-George Gadamer, Nouss conclut que la traduction expose en permanence l'original à « de nouvelles sources de compréhension qui révèlent des rapports de sens insoupçonnés ». Le texte d'arrivée énonce quelque chose en plus du texte de départ, ne serait-ce que la possibilité même d'une énonciation en une autre langue. La fonction du traducteur

consistant essentiellement en une médiation, son lieu d'opération est l'entre-langues**.** Rappelant, dans une autre étude [4], « qu'il est possible de dire le monde d'une autre façon, avec un autre accent, d'autres couleurs. » Nouss définit le *texte traductif comme* forme mouvante et métisse qui englobe textes de départ et d'arrivée et peut agir comme modèle d'intersubjectivité (p. 41).

Ainsi de la Sultana qui profère : « Moi, je suis multiple et écartelée, depuis l'enfance. Avec l'âge et l'exil, cela n'a fait que s'aggraver. Maintenant en France, je ne suis ni algérienne, ni même maghrébine. Je suis une Arabe. Autant dire, rien. Arabe, ce mot te dissout dans la grisaille d'une nébuleuse. » (p. 191), à celle qui profère : *I've been many-faceted and torn apart since childhood. That's only been aggravated with age and exile. In France now, I'm neither Algerian nor even North African. I'm an Arab. That's as much as to say nothing. Arab, this word dissolves you in the grayness of a nebula* (p. 112), il y a bien, me semble-t-il, le jeu d'une intersubjectivité. Par cette dialogisation entre deux voix énonciatives, on peut aussi parler de mise en scène. Le *texte traductif* « représente » ou « joue » les énoncés du texte de départ, tendant à en dire plus au lectorat imaginé qui l'insère en outre dans un réseau symbolique autre. Migrance, mouvance, déplacement : à cette dynamique le lecteur imaginé – américain, en l'occurrence – s'y engage à partir de multiples positionnements esthétiques, socio-culturels, et autres.

2. Migration du texte : une altérité en appelle d'autres

La deuxième démarche, quant à elle, s'inspire de la mise en circuit transnational du texte, *The Forbidden Woman,* et se situe donc essentiellement au niveau de la réception.

Une première évidence s'impose. Nous avons déjà noté qu'assumant la fonction de passeur, Melissa Marcus, traductrice/auteur de *The Forbidden Woman*, s'adresse à un lectorat imaginé qui n'est pas celui que laisse sous-entendre l'auteure de *L'Interdite*, Malika Mokeddem, à savoir, comme le note Achour, « ce double public : celui du pays d'origine et celui du pays de résidence » (p 115), soit celui de l'Algérie et celui de la France. Ce double lectorat partage par ailleurs le même « lieu de mémoire » qu'est la langue française, l'investissant de tout le poids historique, culturel, idéologique, et identitaire dont celle-ci est chargée, muant par suite le texte en site de contestations croisées.

[4] François Laplantine et Alexis Nouss, *Le Métissage*, Paris, Flammarion, 1997, p. 41.

Le lectorat imaginé de *The Forbidden Woman* habite plutôt ce « lieu de migrance » dont parle Charles Bonn [5] à propos des littératures maghrébines et migrantes :

> *Suivant le lieu où elles sont lues, ces littératures... prennent souvent une signification toute différente, et dès lors leur lecture est aussi mouvance, migration, 'migrance' encore. [...] décaler le lieu, non seulement des textes mais encore de leurs lecteurs peut apporter un éclairage nouveau et aider les uns et les autres à sortir de clôtures géographiques et notionnelles trop confortables* (p. 8-9).

Dans les universités américaines, qu'il s'agisse des départements d'études françaises et francophones, de littérature comparée, ou encore d'études sur les femmes (*Women's Studies*), ce lectorat imaginé habite une vaste aire socio-culturelle régie par le discours dominant du multiculturalisme avec toute la problématique que celui-ci sous-entend. Ainsi une lectrice américaine de *The Forbidden Woman* pourrait-elle non seulement lire le *texte traductif* en y faisant intervenir l'arrière-plan historique et idéologique particulier aux rapports franco-algériens, et ce, grâce à la riche introduction que propose la traductrice, Melissa Marcus, mais aussi, en posant un regard « multiculturaliste » sur, par exemple, l'interaction entre les personnages de Vincent et Sultana, pourrait-elle s'interroger sur le statut des « minorités » dans la société française, en l'occurrence des Français d'origine algérienne, ou, encore sur le *métissage* réimplanté dans un autre contexte socio-culturel. Elle pourrait aussi se livrer à une étude qui fasse intervenir le croisement entre « genre », classe et ethnie, en veillant cependant à éviter certains écueils, qu'on signale plus loin.

Dictées autant par ce discours multiculturaliste que par le décloisonnement de plus en plus généralisé des études universitaires américaines, les lecteurs/rices du texte traductif « franchissent des frontières » (*crosses borders*) et suivent des parcours qui se croisent dans une infinie mouvance de lieux de réception, faisant intervenir de multiples approches (inter)disciplinaires. Ainsi verra-t-on *The Forbidden Woman* figurer comme texte à lire dans une variété de cours. En voici quelques exemples.

Parmi les cours offerts dans notre département de Français à Drew University figure un cours en anglais intitulé *French and Francophone Literatures in Translation : Women Writers* (Littératures françaises et francophones en traduction : les écrivaines). Quelques interrogations critiques sont formulées en guise de préalable à la lecture des textes. Elles portent notamment sur les stratégies d'écriture visant à forger des identités libérées des contraintes patriarcales, ou, encore, sur les procédés d'auto-

[5] « Introduction », *Itinéraires et contacts de cultures*, Paris, L'Harmattan et Université Paris-13, volume 27 1er semestre 1997, « Nouvelles Approches des textes littéraires maghrébins ou migrants », p. 8-9.

représentation mis en oeuvre. Sont étudiées en un premier temps des écrivaines hexagonales à commencer par Madame de La Fayette (*La Princesse de Clèves*) en passant par Claire de Duras (*Ourika*), George Sand, (*Indiana*) pour conclure en fin de semestre sur des écrivaines postcolonia les parmi lesquelles Malika Mokeddem (*The Forbidden Woman*).

Cependant, la lecture du texte de Mokeddem est précédée d'une réflexion critique inspirée d'un essai de Sara Suleri [6], *Woman Skin Deep. Feminism and the Postcolonial Condition* (« Femme à fleur de peau : le féminisme et la condition postcoloniale »), texte devenu classique dans les études postcoloniales américaines. Suleri dénonce d'emblée la tendance chez nombre de chercheur(e)s à vider le concept postcolonial de toute spécificité historique pour en faire une espèce d'allégorie de toute contestation discursive. L'association souvent faite entre postcolonial et femme, déplore-t-elle, mène presqu'inévitablement à une pensée simpliste qui sous-tend les célébrations inconscientes de l'oppression, célébrations qui tendent à ériger la « voix racialisée » de la femme en métaphore du bien. (« The coupling of postcolonial with woman, however, almost inevitably leads to the simplicities that underlie unthinking celebrations of oppression, elevating the racially female voice into a metaphor for 'the good' ») Métaphoriser la femme à des fins de dénonciation idéologique rappelle la hantise de Mokeddem évoquée comme point de départ à notre étude (« être femme, algérienne et romancière devenait emblématique »). Sensibilisée à cette mise en garde formulée par Suleri, l'étudiant(e) est convié(e) à aborder *The Forbidden Woman* en évitant de réduire Sultana/Mokeddem à la femme-icone, femme-emblème, et en cherchant plutôt à ancrer sa lecture du texte dans une double spécificité, celle du contexte, mais aussi celle que se forge le personnage central, Sultana, et qui, médiatisée par la traductrice, Melissa Marcus, chercherait justement « à sortir de clôtures géographiques et notionnelles trop confortables », pour reprendre les propos de Charles Bonn cités plus haut.

Outre les nombreux cours sur les écrivaines francophones, j'ai pu en relever d'autres dans lesquels figure *The Forbidden Woman* : des cours en anglais sur le monde arabe, ayant comme thème la transculturalité ; des cours en anglais sur les littératures d'Afrique et des Antilles focalisés sur les représentations de l'altérité. Ainsi *The Forbidden Woman* figure-t-il aux côtés de *L'Enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun, *Une Vie de boy* de Ferdinand Oyono, et *Xala* d'Ousmane Sembene. Il y aurait encore beaucoup à dire sur les lectures croisées auxquelles donnerait lieu *The Forbidden Woman* inséré dans ces divers cadres d'analyse thématique.

[6] *The Post-colonial Studies Reader*, London, Routledge, 1995, p. 273-280.

3. De *L'Interdite* à *The Forbidden Woman* : la consiencia de la mestiza

Cependant, il est une lecture croisée qui me paraît très féconde, et à laquelle j'ai fait allusion plus haut. C'est celle qui fait intervenir l'association avec la littérature hispanico-américaine, dite *chicano.* Là je reviens sur cette *conciencia de la mestiza* associée à la conscience des *borderlands* et que Gloria Anzaldua a développée dans son ouvrage, *Borderlands/La Frontera : The New Mestiza*[7], un des textes fondateurs des études *chicano*. De quoi s'agit-il ? Je ne peux qu'en suggérer les contours.

Dans le cadre d'une société dominée par une hégémonie identitaire il s'agit pour les populations déplacées et souffrant de manque de reconnaissance de reconstituer un espace social – *borderlands* – en postulant « une zone interstitielle de déplacement et de déterritorialisation qui forge l'identité du sujet hybridisé » (*an intersitial zone of displacement and deterritorialization that shapes the identity of the hybridized subject*), « un lieu composé à partir des fragments de territoire auxquels le sujet a affaire »[8]. Les *borderlands* sont en fait des «intersections, ambivalentes plutôt que séparatrices univoques, habités par des sujets participant à plusieurs traditions identitaires en même temps »[9].

N'est-ce pas l'amorce de cette conscience des *borderlands* qui se manifeste dans les propos de Sultana :

> *Mais ce flottement, en moi, me laisse sans ancrage dans la réalité. Comme si la prise de conscience de l'impossibilité d'un véritable retour avait consumé mes autres envies, m'avait désincarnée. Mon corps ponctuel s'est évaporé. Les autres, dispersés dans mes diverses étrangetés, ne me sont plus que des songes lointains, comme irréalisables. Insidieuse, cette sensation d'impossible retour, malgré le retour. L'incapacité de retrouver cet 'espace perdu', vous expulse du présent et de vous-même* (p. 193).
>
> *But this floating sensation leaves me without an anchor in reality. As if this realization of the impossibility of a true return had consumed my other desires, had disembodied me. My punctual body evaporated. The others, dispersed in my varied strangeness, are no longer anything but far-off dreams, as if unfulfilled. It is insidious, this feeling of an impossible return, in spite of the return. This inability to find this « lost space » expels you from the present and from yourself* (p. 113).

Cet extrait du texte traductif, *The Forbidden Woman,* résonne de façon tout à fait singulière chez un lecteur pénétré de *consciencia de la mestiza.* Il s'agit là d'un des nombreux passages dans le texte qui interpellent le lectorat étranger, ni français ni algérien. De façon implicite pourrait-on dire, le texte lui-même appelle à la traduction, soit au passage à l'*étrangeté*. Traduire en anglais ou en toute autre langue tend à construire justement cet espace ailleurs, cet « espace perdu » dont parle la protagoniste, Sultana.

[7] San Francisco, Ante Lute Books, 1987.
[8] Nancy Thede, Op. cit, p. 15.
[9] Ibid.

L'Interdite/The Forbidden Woman réimplanté dans une aire culturelle autre se trouve *investi* de significations et d'associations qui émanent d'autre part d'une double activité de déterritorialisationr/reterritorialisation. Posé autrement, le texte-cible ne reproduit pas le sens ou le message du texte-source en français autant qu'il confère à ce dernier une charge culturelle et symbolique autre ; il contient et dépasse le texte-source.

Vers la fin de son parcours mémoriel, Sultana se livre à une suite de constats doux-amers : « […] c'est tout de même troublant de se sentir à la fois ici et là-bas, l'autre et celle-là. » (p. 234) : [...] *all the same, it's troubling to feel like I'm here and there at the same time, the other one and this one* (p. 137) ; et encore : « Comment leur faire comprendre que ma survivance n'est que dans le déplacement, dans la migration ? » (p. 234) : *How can I make them understand that my aurvival is only in moving around, migrating ?* (p. 137) ; « Mon retour ici m'aura servi au moins à cela, à détruire mes dernières illusions d'ancrage » (p. 235) ; *My return here will have at least served that purpose, to destroy my last illusions of being anchored* (p. 137) : autant de constats qui par déplacement transnational font écho à une des nombreuses formules qui résument *la consciencia de la mestiza* : *To survive in the Borderlands you must live sin fronteras be a crossroads* [10]. « Pour survivre dans les *borderlands* il faut vivre sans frontières, se faire carrefour. »

Pistes de recherches

De *L'Interdite* à *The Forbidden Woman* : paroles déplacées, lectures croisées. Plutôt ébauchées que développées en profondeur, les deux démarches que nous venons de proposer convergent en fin de parcours pour laisser se profiler des pistes de recherches possibles, recherches axées tout à la fois sur les récents travaux de traductologie et les études transnationales.

Parmi les divers cadres de recherches orientés dans ce sens il faudrait signaler celui que propose le Centre d'études transnationales et transcoloniales (« *Transnational and transcolonial studies multicampus research group* ») fondé récemment par Françoise Lionnet [11] et sa collègue, Shu-mei Shih, à UCLA (Université de Californie à Los Angeles). À partir « d'expériences littéraires, culturelles, anthropologiques, de par le monde », les chercheurs du Centre se donnent pour but de « dégager des points communs : exils, errances, diasporas, perte de repères, nouvelles constructions identitaires, recherche de valeurs, questions sur les territoires nationaux et la citoyenneté, nouvelles écritures dans des langues acquises, parfois secondes, ou dans des contextes bilingues ou plurilingues ». Il s'agit,

[10] Gloria Anzaldúa, p. 217.
[11] Compte-rendu d'une rencontre avec Françoise Lionnet le 25 mars 2002 à l'université Michel de Montaigne Bordeaux 3 : http://www.msha.u-bordeaux.fr/CELFA/actupub2.htm

par exemple, d'insérer des textes issus d'aires culturelles différentes « dans une vaste problématique sur l'altérité, les identités, les valeurs, les dominations, la rencontre, les formes du « métissage » ou de la « créolisation », de « l'hybridité » ou du refus de l'autre.

C'est à l'intérieur de ce vaste champ d'études transnationales que peuvent s'inscrire cette « fuite dans plusieurs êtres entrecroisés » (p. 152), *the flight into several intertwined beings* (p. 88), tant souhaitée par Sultana et que vient doubler en fin de parcours la conscience d'une nécessaire « déterritorialisation/reterritorialisation » – « On croit revenir et c'est une étrangère en nous qui découvre et s'étonne. On ne se retrouve même pas dans ce qu'elle voit. [...] Je reverrai cela à partir de Montpellier, à partir d'une autre moi-même, plus distante et plus avisée » (p. 236-237) ; *You believe you're returning and it's a foreigner in you who discovers and is surprised. You don't even find yourself in what this foreigner sees. [...] I'll see this from Montpellier, from the perspective of another, more distant and wise self* (p. 138).

En guise de conclusion à cette intervention, on pourrait dire que, pour l'écrivaine, Malika Mokeddem, le passage de *L'Interdite* à *The Forbidden Woman* contient en puissance cette « délivrance » tant désirée – « Franchir des frontières a été pour moi une délivrance ». Par ailleurs, ce mouvement de flux et reflux perpétuellement renouvelé entre les deux textes est une autre manifestation de ce devenir dans lequel se situe l'écrivaine, lui donnant la possibilité de se mouvoir hors des frontières traditionnelles et contraignantes de sa société, et par suite de s'écrire elle-même dans son histoire et sa culture comme sujet agissant à visages multiples [12].

Bibliographie

Anzaldua, Gloria. 1987, 1999. *Borderlands/La Frontera : The New Mestiza.* San Francisco, CA, Aunt Lute Books.

Bonn, Charles. 1999. Introduction. « Nouvelles approches des textes littéraires maghrébins ou migrants » in *Itinéraires et contacts de cultures*, Paris, L'Harmattan et Université Paris 13,. Volume 27, 1er semestre, p. 7-11.

Chancé, Dominique. 2002. « Rencontre avec Françoise Lionnet » in *Actualité éditoriale*. CELFA. (Centre d'études littéraires et linguistiques francophones et africaines), http : //www.msha.u-bordeaux.fr/CELFA/actupub2.htm.

[12] Idée inspirée de la conclusion de Valérie Orlando à son étude, *Nomadic Voices of Exile. Feminine Identity in Francophone Literature of the Maghreb:* « The contemporary Francophone author has placed woman into a becoming - the cautious stage that will allow her to move in flux, writing herself into culture and history as an embodied, multifaceted, active player » (p. 204).

Chaulet-Achour, Christiane. 1988. « Portrait de Malika Mokeddem. Ecriture et implication. » in *Noûn*. Biarritz, Atlantica, p. 173-191.
Laplantine, François et Nouss, Alexis. 1997. *Le Métissage*, Paris, Flammarion.
Mokeddem, Malika. 1993. *L'Interdite*. Paris, Grasset.
Mokeddem, Malika. 1998. *The Forbidden Woman*. Translated by Melissa Marcus. Lincoln and London, University of Nebraska Press.
Nouss, Alexis. « Théorie de la Traduction : De la linguistique à l'herméneutique » Conférence du 24 février 1998. http ://recherche.univ-lyon2.fr/crtt/nouss.htm.
Orlando, Valérie. 1999. *Nomadic Voices of Exile. Feminine Identity in Francophone Literature of the Maghreb*. Athens, Ohio University Press.
Suleri, Sara. 1995. « Woman Skin Deep. Feminism and the Postcolonial Condition" in *The Post-colonial Studies Reader*. London, Routledge, p. 273-280.
Thede, Nancy. 1998. *L'Identité ethnique des Gitans de la basse Andalousie* Thèse de doctorat. Université de Montreal : http ://www.theses.umontreal.ca/theses/pilote/thede/these.html.

Entre mémoire et oubli : un tiers-espace d'invention d'identités migrantes

Vera Lucia SOARES,
Niteroï (Brésil)

La deuxième moitié du 20ème siècle est marquée par un grand flux de déplacements issus surtout des immigrations postcoloniales. Cela va déclencher tout un processus de mise en question du concept d'identité basé jusque là sur la fixité, la pureté et la permanence. L'identité devient un thème privilégié chez les théoriciens et les écrivains de ces nouvelles diasporas qui, vivant eux-mêmes dans l'entre-deux, sont obligés à négocier avec les cultures d'adoption sans abdiquer les leurs, ce qui signifie de nouveaux déplacements vers d'autres possibilités d'identité.

Mais la construction des nouvelles identités, des identités ouvertes à l'autre et qui rendent compte de la pluralité culturelle et de la mouvance des êtres migrants se révèle complexe, demandant plusieurs aller-retour et des négociations continues entre les différentes cultures et langues mises en relation. Au cours de ce processus, l'immigrant est mené à faire le « deuil de l'origine » [1] ou bien ce que Daniel Sibony appelle le « voyage de l'origine ». Sibony considère que la traversée de l'entre-deux est celle de l'origine : il faut y aller recoller quelques morceaux mais «pour prendre son départ et n'avoir plus à revenir compulsivement ». Libéré de ce lien, « ayant remarqué sa fin provisoire », l'immigrant peut finalement «faire le lien avec l'autre terme de l'actuel entre-deux », c'est-à-dire de la culture d'adoption qui devient une partie de ses dimensions identitaires. Ce sont ces transits par l'origine qui, selon lui, « rendent l'*origine multiple*, l'identité morcelée mais

[1] Régine Robin, *Le Deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 1993, p. 8. Cette notion que Robin essaie de cerner au niveau de la langue, du biographique, du rapport au passé comprend la « problématique de l'écart, du contour, du détour, de la ruse, du labyrinthe, du "dérober/montrer" ».

consistante, avec des trous et des reprises, des tours et des retours »[2]. Faire le « deuil de l'origine », se libérer de son poids ne signifie donc pas renier l'origine mais en faire le fondement d'une identité rhizome – comme dirait Glissant –, « identité non plus comme racine unique mais comme racine allant à la rencontre d'autres racines »[3].

C'est justement dans l'espace de leurs récits littéraires que les écrivains migrants font leur « voyage de l'origine » au long duquel se dévoilent les « zones d'ombre »[4] d'un passé refoulé ou oublié. La récupération de la mémoire devient, donc, le point de départ pour la construction de l'identité rhizome ou bien de nouvelles identités migrantes. Mais cette mémoire reconstruite par la littérature ou mémoire culturelle – pour utiliser le terme de Régine Robin – se caractérise par la fragmentation, la dispersion, le refus de re-totalisation. C'est une mémoire construite de forme artisanale, réunissant des bribes recueillies, d'un côté, dans les images de la mémoire officielle et, de l'autre, dans des expériences individuelles et collectives, dans les récits familiaux, dans les souvenirs épars d'un temps vécu[5].

Dans ce processus de dévoilement du passé fait par l'écriture il y a un rapport intrinsèque entre mémoire et oubli car, comme l'explique Marc Augé, ce qui demeure en la mémoire n'est pas le souvenir réel ou total du passé, mais ce qui en reste : des impressions, des traces. Et « ce qui reste est le produit d'une érosion par l'oubli »[6]. La mouvance entre la mémoire et l'oubli en tant qu'expression d'un entre-lieu d'invention d'identités sera le fil conducteur de ma lecture du roman *N'zid* de Malika Mokeddem.

* * *

Descendante de nomades algériens et élevée à l'école française, Malika Mokeddem exploite les thèmes de la mémoire et de l'errance depuis son premier roman, *Les Hommes qui marchent* (1990), faisant du désert la grande métaphore de cette errance. Mais si le désert est à l'origine de la mouvance de ses personnages, à l'autre bout se trouve l'Europe, la France en particulier. C'est entre ces deux pôles, séparés ou bien reliés par la Méditerranée, que la plupart d'eux circulent sans cesse.

---

[2] Daniel Sibony, *Entre-deux*: *l'origine en partage*, Paris, Seuil, 1991, p. 20. Souligné par l'auteur.

[3] Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 23.

[4] Régine Robin, *Le Roman mémoriel*: de l'histoire à l'écriture du hors-lieu, Montréal, Préambule, 1989, p. 67.

[5] Cf. Régine Robin, *Le Roman mémoriel*, p. 56-57.

[6] Marc Augé, *Les Formes de l'oubli*, Paris, Rivages poche, 2001, p. 29.

Traversée obligatoire pour tous ceux qui se déplacent entre le Maghreb et l'Europe, la mer Méditerranée est plus qu'un espace entre-deux : de même que le désert elle est symbole de l'errance, de la mouvance. C'est justement dans cet espace *inter* et mouvant par nature que Malika Mokeddem déroule la trame de son roman *N'zid*. Il s'agit de l'histoire d'une femme amnésique et blessée au visage qui se réveille sur un voilier à la dérive, seule au milieu de la Méditerranée. Sans mémoire et sans identité, puisque les pistes trouvées sur le bateau ne lui évoquent rien de tangible sur son passé, cette femme :

> *se revendique de la communauté des épaves, jetées à l'eau par les confluents de l'absence et du désarroi. Elle les observe toujours avec ravissement. La mer les porte sans plus rien leur demander. Sans rien leur demander, elle les saoule, les racle, les décape de tout. Plus de passé. Plus de terre. Même plus leur nostalgie. Os ou bois flottés, délavés. Comme une indéfinissable dérive de la détresse à l'abandon. Avant le plein flot de l'oubli* [7].

Elle se rend aussi compte que la mer est son élément, fait partie de son être, puisqu'elle connaît tout de ce bateau et de la navigation. À partir de cette identification avec la mer et en particulier avec la Méditerranée, prise ici métaphoriquement comme le *hors-lieu* [8] utopique de tous les déracinés, l'espace imaginaire de réalisation de tous les possibles, cette femme commence à s'inventer des identités fictives, mais également possibles. Et, telle la méduse de ses dessins « déformable à l'infini et transparente, légère » [9], elle assume, à chaque occasion, une nouvelle identité : pour quelques-uns, elle se présente comme libanaise, pour d'autres comme grecque ou encore française.

Par moments, cette femme s'efforce pour savoir qui elle est, faisant attention à des images, des odeurs, des sons qui lui provoquent des émotions, à d'autres, par contre, prise d'une panique inexplicable, « elle frissonne au soupçon que le naufrage de sa mémoire aurait englouti en elle des faits terrifiants » [10]. D'une certaine façon, l'amnésie lui permet de se protéger d'un passé qu'inconsciemment elle refoule ou veut oublier : « elle pressent que l'oubli est sans doute une chance, un don indu, une terreur provisoirement écartée » [11].

L'origine de sa panique est dans un message trouvé sur le bateau, signé d'une seule lettre – « J » – qui lui indique qu'elle est en danger et recherchée. Mais qui est ce « J » ? Où se trouve-t-il ? Quel rapport les unit-il ? Pourquoi est-elle recherchée ? Ce sont des questions que se posent et le personnage et le lecteur, associé lui aussi par la structure narrative du roman

[7] Malika Mokeddem, *N'zid*, Paris, Seuil, 2001, p. 22.
[8] Cf. Régine Robin, *Le Roman mémoriel*, chapitre IV: « Le hors-lieu de l'imaginaire », p. 169-196.
[9] Malika Mokeddem, *N'zid*, p. 114.
[10] Id., p. 28.
[11] Id., p. 33.

à cette amnésie et, ensuite, à la remontée, par bribes, de cette mémoire, puisque, tout au long du récit, son regard reste étroitement lié à celui du personnage. Par cette stratégie narrative, le lecteur est invité à participer avec la narratrice à la reconstruction de son passé qui se fait petit à petit, en assemblant les pièces de ce puzzle difficile à reconstituer. C'est le son d'un luth qui la hante, c'est une voix d'homme qui lui dit « *N'zid* », ce sont des mots ou des expressions qui lui viennent à la tête, mais dont elle ignore le sens, comme *Hagitec-magitec*, ce sont les sonorités de l'arabe et de l'anglais qu'elle entend par la radio et qui soulèvent en elle une avalanche d'émotions violentes, c'est sa passion du dessin et de la mer.

Ainsi que la mer, le dessin se révèle un autre espace de traversée, un entre-lieu qui lui permet de faire le passage entre l'oubli et la mémoire. De ses coups de crayon surgissent des images qui éveillent chez elle des sensations distinctes. Ce ne sont pas des souvenirs totalisants, mais plutôt des traces ou, selon Marc Augé, des souvenirs «façonnés par l'oubli » [12]. Entre les vestiges et pistes dévoilés par ses dessins, se trouve le visage d'un homme aux traits physiques d'un Viking qui lui renvoie dans un flash une scène de son enfance. Serait-ce l'image de son père mort depuis longtemps ?

> *Entre les coups de crayon nerveux et ceux, plus lents, plus concis, du pinceau, les traits d'un homme s'esquissent. Tétanisée, regard aigu, elle l'examine, le reprend, retouche, rectifie, tache les draps, ses cuisses, ses joues... (...).*
> *Peu à peu, le visage se précise, paraît lui convenir. Une gueule de Viking au regard curieux. L'intensité du bleu de l'iris semble jurer avec son expression mi-rêveuse, mi-frondeuse. Crinière et moustache à la diable, il est assis dans une barque au gréement de fortune.*
> *(...).*
> *Après un long moment de concentration, à présent crispée, elle lève la tête, écarte son dessin, le fixe. Une bouffée d'émotion la submerge. Elle se met à trembler, se revoit enfant, le visage contre ce cou puissant, le nez dans ces cheveux roux. Elle ne parvient pas à décrypter son accent.*
> *Un accent d'où ?*
> *Deux larmes roulent sur ses joues. Elle sait que son père est mort et murmure dans un soupir presque heureux, celui du deuil assouvi :*
> *Depuis longtemps, longtemps* [13].

Mais, prise de nouveau par la peur de dévoiler un passé de souffrance, elle préfère s'évader dans le doute : « - Il y a bien des Méditerranéens qui ont l'air de surgir tout droit des brumes du Nord ! » [14]

Malgré sa peur, ses dessins continuent à lui fournir des pistes. Un autre visage en émerge peu à peu, celui d'une femme d'origine arabe dont l'expression de confidence et de complicité la fait frissonner. Elle se rappelle son nom : Zana ! Elle sait que Zana n'est pas sa mère, mais le bonheur qui envahit son coeur lui fait comprendre que « Zana est plus que ça, beaucoup

[12] Marc Augé, *Les Formes de l'oubli*, p. 29.
[13] Malika Mokeddem, *N'zid*, p. 53-54.
[14] Id., p. 54.

plus... »[15]. Le nom de Zana lui inspire des dessins qui «mélangent mer et désert, racontent l'onde et la dune, l'écume des lames et les rimes de l'erg, la gomme des brumes et les mirages du reg »[16]. Elle se rend aussi compte que depuis son enfance le dessin a été sa façon de ne choisir aucune de ses langues ou « peut-être de les fondre toutes hors des mots, dans les palpitations des couleurs, dans les torsions du trait pour échapper à leur écartèlement »[17].

Le dessin pour le personnage serait, donc, le «tiers-espace » dont nous parle Homi Bhabha, cet entre-lieu de la traduction et de la négociation qui, évitant la politique de la polarité, garantit que le signifié et les symboles culturels échappent à toute unité ou fixité primordiale et que même les signes puissent être appropriés, traduits, re-historicisés et lus d'une autre façon[18]. Quand cette femme mélange la mer et le désert et fond ses langues dans les traits et les couleurs du dessin, elle dilue la distance entre les pôles qui sont à l'origine de son identité et représente, quoique de façon intuitive, son hybridité culturelle.

Si le nom de Zana lui fait prendre conscience de son hybridité, c'est la révélation de son propre nom, Nora Carson, qui la ramène à son origine multiple : fille d'un Irlandais venu « des brumes et des pluies du Nord, de la langue gaélique » et d'une Algérienne arrivée «du Sud, du soleil et de l'arabe »[19] qui se sont rencontrés et aimés en France où elle est née. Originaire de trois terres, mais ne s'identifiant à aucune, Nora trouve dans le dessin le «tiers-espace », l'entre-lieu qui lui permet de circuler entre les cultures et les langues qui l'habitent. «L'Irlande, l'Algérie et la France... Trop de terres pour un corps qui n'existait que dans le dessin. Une page blanche me suffisait »[20].

Malgré les pistes sur son passé, il y a encore trop de silence autour, des relations qu'elle ne réussit pas à établir. Nora «se rend compte qu'elle ne peut pas comprendre ce que lui racontent les choses sans le récit intriqué de sa propre vie »[21]. La reconstruction de la mémoire passe, donc, inévitablement par la construction d'un récit.

Marc Augé affirme que « dès que nous nous éloignons du récit, dès que nous renonçons à mettre en récit ce que nous appelons les "souvenirs", nous nous éloignons peut-être aussi de la mémoire »[22]. Ce serait le cas de Nora qui, dans un premier moment, s'éloigne et du récit et de la mémoire par

[15] Id., p. 93.
[16] Id., p. 98.
[17] Id., p. 113.
[18] Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London/NY, Routledge, 1994, p. 36-38.
[19] Malika Mokeddem, *N'zid*, p. 111.
[20] Id., p. 113.
[21] Id., p. 25.
[22] Marc Augé, *Les Formes de l'oubli*, p. 31-32.

crainte de ce qui se cache derrière son amnésie. Après une conversation par téléphone avec Zana, elle se libère finalement de cette peur et décide de dévoiler les «zones d'ombre » de sa mémoire. C'est comme si la formule *Hagitec-magitec*, utilisée par Zana pour commencer ses contes algériens, l'inspirait maintenant pour démarrer le récit de ce passé longtemps refoulé. Mais pour que son récit puisse suivre son cours, il lui faut tout d'abord éveiller la partie la plus douloureuse de son passé et effacée de sa mémoire par un oubli-refus : sa mère qu'elle ne réussit même pas à dessiner. Zana est la seule qui peut lui dévoiler cette vérité qu'elle se refusait à connaître :

> *Zana, je voudrais que tu me parles de ma mère.*
> *(...).*
> *Mais, tu n'as jamais dit même son nom, jamais demandé ! Tu l'as enterrée au fond de toi. (...).*
> *Maintenant, j'ai envie de tout savoir, tout.*
> *(...).*
> *Commence par le début, s'il te plaît. Pourquoi elle nous a quittés ? Pourquoi nous ne l'avons plus revue ?* [23]

À la voix de Zana s'ajoutent d'autres voix qui s'entrecroisent et se confondent au long de la construction du récit de son passé : la sienne, celle de la narratrice, celle de son père, celle de Jamil... Mais il y a aussi les voix du vent, de la mer et du luth qui, à la manière de la madeleine de Proust, lui remettent des passages de sa vie qui l'aident dans la composition de son récit. C'est le son du luth mélangé au bruit des vagues, par exemple, qui lui fait revivre sa première rencontre avec Jamil, au bord de la mer à Cadaquès. Il jouait du luth, mais, en l'apercevant, s'arrête et lui demande : « - *N'zid* ? ». Elle se rappelle maintenant le sens de ce mot qui la hantait pendant son amnésie, reconnaissant aussi dans son ambivalence l'essence de son identité :

> *"N'zid ?" : "Je continue ?", et aussi : "Je nais". Elle aime la sonorité de ce mot, n'zid. Elle aime l'ambivalence qui l'inscrit entre commencement et poursuite. Elle aime cette dissonance, essence même de son identité. N'zid, elle aime la voix qui la reconnaît de cette langue, elle qui croyait que son physique n'était de nulle part* [24].

C'est Jamil, ce nomade qui dit avoir trouvé dans la mer son autre désert, qui lui fait comprendre qu'elle n'est pas de nulle part, mais qu'elle est un être de la mer avec « trois terres d'ancrage », ou mieux, « un être de frontière » [25]. Jamil l'aide aussi à conquérir sa part manquante, l'Algérie :

> *Il a rendu l'autre bord de la mer concret, désirable. Un jour, elle pourra peut-être y accoster. Elle l'aborde déjà par la volupté du luth, par la langue flamboyante du désert, espace jumeau de la mer* [26].

[23] Malika Mokeddem, *N'zid*, p. 137.
[24] Id., p. 160-161.
[25] Id., p. 161.
[26] Id., p. 164.

Si, d'un côté, les voix de Jamil et de son luth éveillent chez Nora le désir d'aborder cette rive de la Méditerranée, de l'autre, le besoin du désert qui attire Jamil assez souvent en Algérie renouvelle chez elle la peur de la perte liée à la disparition et à la mort de sa mère. Et les échos de la violence là-bas ne font qu'augmenter cette peur qui se concrétisera plus tard dans l'assassinat de Jamil et de son ami Jean Rolland par des intégristes. C'est d'ailleurs à travers les discussions entre les deux amis reconstituées de façon fragmentée par le récit de Nora que le roman tisse une critique des islamistes qui tentent d'imposer par la violence une unité arabo-musulmane en Algérie, thèse partagée par Jean Rolland, un pied-noir qui a des relations pas très claires avec les intégristes, et férocement combattue par Jamil et Nora qui défendent la tolérance et surtout le nomadisme.

La défense du nomadisme s'annonce dès le début du roman quand Nora, plongée dans l'oubli et dans le dessin, crée une bande dessinée dont le personnage principal est une méduse amoureuse d'un oursin qui, vissé à son rocher, ignore totalement la subtilité des reflets de la peau diaphane de celle qui essaie de le séduire avec son ballet. Déçue, la méduse se plaint à une baleine qui, dans son discours, critique très nettement la recrudescence de l'absolutisme ethnique et religieux dans le monde, défendant, au contraire, la mouvance et l'ouverture à tout ce qui est nouveau.

> *Pauvre cloche, tu es tombée sur un chardon. Un de ces demeurés d'immobiles seulement préoccupés à se momifier les racines. Ces espèces-là prolifèrent en ce moment. Ils s'abêtissent par bans à force de se fixer les crampons. Je préfère ceux qui baladent leur mémoire et vont se frotter la nageoire à tous les courants. Arrête de coller à mon oeil comme une larme. Monte donc sur mon dos. Je veux te montrer les nomades des surfaces et des profondeurs. Ça va t'ouvrir les horizons*[27].

Mais, à la différence d'autres romans de Malika Mokeddem, comme *L'Interdite* (1993) et *Des Rêves et des assassins* (1995), où la trame est fortement ancrée dans les événements récents en Algérie, dans *N'zid* on n'en entend que des échos et, bien que la critique des thèses fondamentalistes se fasse présente, elle est plutôt diluée au long de la trame qui tourne autour du rapport entre souvenir et oubli dans le processus de reconstruction de la mémoire de Nora mené par plusieurs voix narratives.

Ainsi, d'une façon mutilée, puisque, comme dit Marc Augé, « se souvenir ou oublier, c'est faire un travail de jardinier, sélectionner, élaguer » [28], le récit polyphonique du passé de Nora se compose d'une sélection de fragments des histoires qui forment les mosaïques de sa mémoire : l'histoire de sa mère qui l'a abandonnée avec son père, en France, pour rentrer en Algérie à la quête d'un rêve de liberté impossible ; celle de son père qui a travaillé de longues années dans la construction d'un bateau dans lequel il pensait emmener sa

[27] Id., p. 34-35.
[28] Marc Augé, *Les Formes de l'oubli*, p. 24.

famille à Galway, sa ville natale, mais qui meurt avant de réaliser son projet ; celle de Zana, l'exilée algérienne qui a été sa seconde mère ; celle de Jamil, ce nomade du désert qui parlait à travers son luth ; celle de Jean Rolland, l'ami qui sera le responsable de son amnésie. Et dans chacun de ces récits on repère des traces de l'histoire de l'Algérie et de l'immigration qui sont aussi part intégrante de la mémoire de Nora.

Mais, ce sont justement les traces de souvenirs issues d'un travail de sélection ou bien de l'érosion par l'oubli qui intéressent dans la reconstruction de la mémoire faite par la fiction. Pour Régine Robin, c'est à partir d'elles que «l'individu bricole comme il peut sa représentation du passé, son imagerie, son récit » [29]. Dans un passage du roman, la narratrice explique comment Nora fait ce travail de sélection au fur et à mesure que d'autres voix lui révèlent des faits de son passé :

> *Nora ne parvient pas à tout entendre. Tout comprendre. Des flots de mots lui passent par-dessus la tête. Ceux qui l'atteignent, éteignent le reste des phrases, bouleversent tout, éclatent le temps. Fracassé, le passé heurte en bloc présent, sentiments, doutes et tabous, disloque la narration en dates, en faits, en noms lourds comme des cailloux* [30].

De tous les détails que Zana lui raconte sur la souffrance et la mort de sa mère en Algérie, par exemple, elle ne retient que celui qui peut la rédimer à ses yeux : « La seule chose importante, c'est qu'elle nous ait appelés, papa et moi. Par-delà les décennies de mutisme. Par-delà la démence... Au seuil de la mort... » [31].

Paul Ricoeur considère que le récit fictionnel est l'espace privilégié pour « résoudre poétiquement les apories », soulignant, pourtant, que cela ne signifie pas les dissoudre, mais plutôt « les dépouiller de leur effet paralysant, et les rendre productives » [32]. C'est exactement ce type de solution que le récit offre aux apories, aux craintes de Nora par rapport à son passé : en les ravivant, il rend possible la traversée entre la mémoire et l'oubli.

Ayant fait ce passage symbolique de l'entre-deux au moyen du récit, Nora envisage de réaliser concrètement son « voyage de l'origine », abordant à chacun de ses ports d'origine, non pas pour y rester mais pour pouvoir en partir tranquillement vers de nouveaux ports. Cela reste implicite à la fin du roman quand, après avoir appris l'assassinat de Jamil en Algérie, Nora annonce à son ami Loïc sa décision : – « N'zid » – c'est-à-dire, continuer ou renaître, ce qui comprend le projet d'emmener son voilier à

[29] Régine Robin, *Le Roman mémoriel*, p. 57.
[30] Malika Mokeddem, *N'zid*, p. 138-139.
[31] Id., p. 149.
[32] Paul Ricoeur, *Temps et récit*, vol. 3: *Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985, p. 247.

Galway, la terre de son père, et, plus tard, d'aller chercher le luth de Jamil dans le désert « lorsque le silence sera revenu là »[33].

Cette ambivalence entre commencement et poursuite inscrite dans le mot arabe *N'zid* suggère que le recommencement ne suppose pas l'effacement de l'origine, mais qu'au contraire, « il faut partir d'un lieu et imaginer la totalité-monde »[34] – comme le dit Glissant. Voilà l'idée de poursuite présente dans le mot *N'zid*, poursuite qui incorpore l'origine mais se réalise dans l'errance, définie elle-aussi par Glissant comme « la volonté, le désir, la passion de connaître la totalité-monde », non pour la dominer mais pour préserver la diversité de son imaginaire qui, pour lui, est un rhizome dans lequel « toutes les cultures ont besoin de toutes les cultures »[35].

* * *

Exprimer cet imaginaire du monde est, à son avis, le rôle de la littérature, ou mieux, d'une « poétique de la relation » qui, partant de la pensée présocratique que l'être n'est pas un absolu, que l'être est relation, conçoit l'identité comme rhizome, c'est-à-dire racine, mais allant à la rencontre d'autres racines[36].

Mais, comme j'ai essayé de le montrer au long de ma lecture du roman *N'zid*, la construction d'une identité rhizome, d'une identité en devenir, enfin, d'une identité qui puisse exprimer la mouvance entre les langues et les cultures qui habitent les êtres migrants se trouve étroitement liée à la reconstruction de la mémoire qui, circulant entre présent et passé, entre souvenir et oubli, devient elle-même le symbole par excellence de la migration et de l'errance.

Et c'est justement dans l'errance entre la mémoire et l'oubli, entre le bruit des vagues et le son d'un luth du désert, mais surtout dans l'errance entre ses deux grandes passions, la mer et le dessin, que le personnage Nora crée un « tiers-espace », un entre-lieu de (ré)invention d'identités où les possibilités se révèlent infinies car, comme lui avait dit Jamil, «entre la quille d'un bateau et la mine d'un crayon, le monde est vaste. Aussi vaste que dans le ventre d'un luth »[37].

En guise de conclusion, je relèverais la force et la valeur de cette littérature dite migrante qui, en dévoilant les conflits identitaires des personnages et en leur suggérant des solutions imaginatives ou des

[33] Malika Mokeddem, *N'zid*, p. 214.
[34] Edouard Glissant, *Introduction à la poétique du divers*, p. 133.
[35] Id., p. 130 et 133.
[36] Id., p. 30-31.
[37] Malika Mokeddem, *N'zid*, p. 162.

« solutions poétiques » – comme dirait Ricoeur –, nous invite à réfléchir sur cette notion d'identité migrante qui, à mon avis, ne touche pas seulement les immigrants ou les exilés, mais nous tous qui sommes nés dans cette époque où les déplacements fréquents et les contacts de plus en plus intenses avec l'autre, vécus dans l'espace-temps réel et surtout dans le virtuel, nous obligent à renaître de nous-mêmes et à nous réinventer à chaque jour.

Bibliographie :

Augé, Marc. *Les Formes de l'oubli*, Paris, Rivages poche, 2001, 128 p.

Bhabha, Homi K. *The Location of culture*, London/NY, Routledge, 1994, 275 p.

Glissant, Édouard. *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, 154 p.

Mokeddem, Malika. *N'zid*, Paris, Seuil, 2001, 216 p.

Ricoeur, Paul. *Temps et récit*, Vol. 3 : Le temps raconté, Paris, Le Seuil (Poche), 1985, 540 p.

Robin, Régine. *Le Roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Montréal, Préambule, 1989, 199 p.

Robin, Régine. *Le Deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1993, 268 p.

Sibony, Daniel. *Entre-deux : l'origine en partage*, Paris, Le Seuil (Poche), 1991, 416 p.

Stéréotypes et déplacements génériques chez Malika Mokeddem

Khalid ZEKRI,
Paris 13

Introduction

Le stéréotype est par essence parole redite qui conforte des opinions largement répandues et dont la force persuasive provient justement de ce consensus. L'une des caractéristiques dominantes des romans de Malika Mokeddem est cette propension à la redite et à l'autostéréotypie [1]. Cela pose bien entendu la question du rapport entre éthique et écriture romanesque. Le désir de répondre à un horizon d'attente préétabli nous pousse à nous interroger sur l'originalité des textes de Malika Mokeddem et leur place dans le contexte de la littérature algérienne des années 90. Quelle est la valeur des stéréotypes chez cette romancière ? Comment ces stéréotypes participent-ils à l'élaboration du littéraire [2] fondé sur le trivial ? Comment ces stéréotypes opèrent-ils une mutation définitionnelle du genre romanesque ?

Au Maghreb (et cela est encore plus vrai pour l'Algérie des années 90), le littéraire ne peut être conçu sans prise en compte de la dimension référentielle des textes qui relèvent de la littérature. L'esthétique de ces textes provient du souterrain politique, social et historique qui traverse les sociétés maghrébines. Dire le littéraire au Maghreb, c'est aussi dire le murmure du réel. C'est pour cela que *Des Rêves et des assassins* [3], qui a

---

[1] Stéphanie Orace, « Eléments pour une autostéréotypie », *Poétique* n° 125, Février 2001, pp. 17-31.

[2] Ce terme est plus intéressant que celui de littérarité car il désigne des caractéristiques ouvertes et non une totalité organique : « il incite à partir de pratiques multiples, de qualifications pragmatiques, et à définir la littérature sans la poser d'emblée comme une entité ou comme un acquis », Alain Goulet et al., *Le Littéraire, qu'est-ce que c'est ?*, Presses Universitaires de Caen, 2002, p. 110.

[3] Paris, Grasset, 1998.

retenu mon attention, sera lu à travers sa dimension dialogique avec les stéréotypes qui le traversent.

Pathologie et phallocratie

L'ouverture de ce roman nous met en présence du stéréotype de la pathologie de la société algérienne, à commencer par la lubricité perverse du père censé incarner la Loi et la Morale. Se positionnant comme être supérieur, le père se permet d'accomplir des gestes dont la perversion n'échappe pas à sa fille. Cette perversion n'est qu'un fragment, un épisode où le pathologique trouve sa place par la complicité d'une majorité silencieuse : la belle-mère, les demi-frères et l'entourage de la narratrice. Le métier même du père annonce, implicitement, la pathologie sanguinaire qui ravage l'espace social : le père est un boucher et sa description est faite sur un mode qui suscite l'antipathie du lecteur. Cette morbidité qui affecte le personnage du père se répercute sur la description de la ville. Le corps du père devient ainsi le baromètre d'une pathologie qui se propage dans la ville. Là encore le stéréotype du phallocrate est mis en évidence car la ville ne prend de sens que par la présence du mâle qui y distribue les rôles dont la femme est constamment exclue : « Dans la rue, même le rêve nous est défendu. Immédiatement souillé » (p. 40).

Le roman reprend ainsi le stéréotype de la femme comme corps-marchandise dont la valeur est fixée par l'idéologie phallocratique. Le corps de la narratrice est anesthésié par le silence qui l'entoure et le corps de l'autre sexe est mis en scène sous le signe de la terreur. L'autre sexe, au même titre que le monde, est hostile et inspire à la narratrice méfiance et déception. L'autre sexe n'entretient pas des relations transparentes avec la narratrice car il gère sa relation au monde selon le poids lourd de la tradition. Cette même tradition se dresse entre Yacef et la narratrice car leur amour est une faute [4]. Yacef est comme les autres qui renoncent à leurs amours "pour aller épouser des vierges soumises à la tradition" (p. 78). Cette tradition est soumise à une grammaire socio-religieuse qui répond à un horizon d'attente pré-construit. Cela ne va pas sans rappeler l'héroïne de Simone de Beauvoir dans *La Femme rompue* [5] qui s'est trouvée dans un désespoir total après son abandon par l'homme auquel elle a voué sa vie. A travers la trivialité qu'introduit l'usage du stéréotype dans le texte, Malika Mokaddem tente d'élaborer une stratégie argumentative, sur le mode fictionnel, afin de désintégrer les stéréotypes qui stigmatisent la femme algérienne en faisant d'elle une marionnette de l'homme. En effet, la narratrice va assumer sa liberté en trouvant des échappatoires : d'abord, la réclusion dans le lycée en Algérie et ensuite, le départ vers Montpellier. Le stéréotype de la passivité

[4] Le troisième chapitre (p. 51) s'intitule *L'amour faute*.
[5] Paris, Gallimard, 1967.

féminine est ainsi déconstruit par le recours à un autre stéréotype qui est celui de la dépendance de la femme à l'égard de l'homme.

Des Rêves et des assassins (il en va de même pour *Les Hommes qui marchent* et *l'Interdite*) est une critique adressée à la société des hommes dont le pouvoir est légitimé par la tradition. C'est pour cela que la narratrice tente de se positionner, dans l'univers de la fiction, comme « Sur-femme » qui transgresse la Loi du Père et soutient le regard du « phallocrate ». La fiction est sous-tendue par une rage qui se nourrit de tous les stéréotypes mobilisés dans la mémoire du lecteur, notamment français. Le manquement à la norme de la soumission, imposée par la communauté, ne fait que corroborer ce stéréotype qui fait de l'émancipation une solution pour se libérer des contraintes imposées par les hommes. Dans *Des Rêves et des assassins* la narratrice favorise le dialogue avec le monde des livres pour résister à la réification du corps féminin. Ce rapport au corps des livres se fait dès l'adolescence de la narratrice. L'isolement auquel elle est poussée montre, s'il en était besoin, la fragilité de sa communauté. En effet, le châtiment infligé aux singularités se fait quand une communauté se sent menacée par la dislocation et l'effondrement de son monolithisme car « à mesure que s'accroît sa puissance, une communauté accorde moins d'importance aux manquements de ses membres, puisque ces membres ne lui paraissent plus ni dangereux pour l'existence de l'ensemble ni subversifs dans la même mesure »[6]. La voix de la narratrice résiste à ces formes de châtiments en utilisant les ressources de la stéréotypie comme discours visible car immédiatement déchiffrable.

Le stéréotype de la violence

Le titre même de ce roman trace l'image de deux mondes parallèles : celui des Rêves et celui des Assassins. La conjonction a ici une valeur d'opposition et non pas de coordination : des rêves existent mais ils sont menacés par des assassins. Les rêves sont sous le joug d'une théocratie dont la perversité est polymorphe. L'isomorphisme même du titre met en relief ce parallélisme qui constitue la matrice du roman. Le titre assume par là même une fonction séductive par l'attrait qu'exerce le rêve sur le lecteur potentiel et la répulsion que les assassins suscitent en lui. Qui *rêve* et qui *assassine* ? Telle est la matrice interrogative que le titre inscrit dans la conscience du lecteur ; matrice qui se trouve partiellement alimentée par la quatrième de couverture : on apprend que le roman parle de la violence en Algérie, principale héroïne de l'histoire narrée. Ces éléments sont suffisamment explicites pour inscrire le roman dans le paradigme du témoignage. Témoigner est donc la catégorie générique sur laquelle mise l'éditeur pour

[6] Friedrich Nietzsche, *Généalogie de la morale*, Paris, Gallimard/ Idées, 1984 (réédition), p. 100.

répondre à un horizon d'attente idéologiquement déterminé. Le roman ne va pas déjouer cette attente car l'histoire narrée est nourrie par le stéréotype de l'intégrisme islamiste mortifère : il succombera à la facilité du « prêt-à-porter ».

Avant le départ de la narratrice à Montpellier, il y aura une mise en texte de la menace exercée par le discours nécrologique sur le discours onirique : il est interdit de rêver... car le rêve donne libre cours aux débordements les plus *incontrôlables* de l'Homme. Le texte confirme le paradigme de la nécrologie partagé par d'autres romans algériens des années 90 où la violence du vécu est consubstantiellement liée à la création. « Le retour du référent »[7], terme emprunté à la théorie énonciative par Charles Bonn, trouve aisément son illustration dans les romans de Malika Mokeddem où les préoccupations thématiques occultent l'élaboration esthétique. Ce qui n'enlève rien à la qualité littéraire de ce roman dont la dimension littéraire repose justement sur des jeux dialogiques avec les stéréotypes qui circulent parmi l'opinion publique. Ce déplacement générique vers le trivial produit un effet de polyphonie dans l'énonciation romanesque. Le littéraire ne repose que partiellement sur l'élaboration imaginative de l'auteur car il se nourrit essentiellement d'un imaginaire qui loge dans les paroles stéréotypées. Cette énonciation tente de faire un écart par rapport au réel en glissant dans l'univers des stéréotypes qui est à l'intersection du réel et du fictif.

La globalité du roman s'inscrit dans une phraséologie de la dénonciation qui met le doigt sur *l'intégrisme polymorphe* dont la femme reste le premier bouc émissaire à sacrifier :

> *Aucune femme n'est épargnée. Pas même les mieux loties d'entre nous, les étudiantes ! Combien sont-elles, celles que leurs amoureux quittent pour aller épouser des vierges soumises à la tradition ?* [8].
>
> *Si elles [les filles] étaient accompagnées par des camarades, elles se faisaient arrêter par la police. A l'évidence, leur unique délit, était d'exister* [9].

L'énonciation romanesque se trouve affectée par l'intrusion de multiples discours qui ramènent constamment le lecteur vers la violence socio-politique en Algérie. Le roman se construit comme un jeu de référents qui constituent le lieu dans lequel évoluent les personnages. Le stéréotype inscrit ainsi l'historicité du sujet de l'énonciation dans l'espace textuel en modélisant l'expérience de la violence. Le stéréotype devient un indice intertextuel puisqu'à travers les événements qu'il désigne, une sphère sémio-culturelle se trouve convoquée.

---

[7] Charles Bonn et Farida Boualit (Sous la direction de), *Paysages littéraires algériens des années 90*, Paris, L'Harmattan, 1999, Coll. Études littéraires maghrébines, n°14.
[8] Op. cit., p. 76.
[9] Malika Mokeddem, *Les Hommes qui marchent*, Paris, Grasset, 1990, p. 313.

Le paradigme de la violence est travaillé par une censure consensuelle qui résiste à la transparence du sens. C'est ainsi qu'une *politique du silence* entoure cette problématique de la violence ambiguë. Violence qui génère la mort et, partant, s'inscrit dans l'indicible et l'inénarrable. Il va de soi que la scène de la violence est déjà validée dans le vécu. Et c'est justement ce qui rend l'insertion des stéréotypes sur le drame algérien tout à fait possible. La trivialité du sens social de cette violence est incorporé dans l'espace de la fiction. Partant, le trivial prend une valeur littéraire qui fait de la visibilité du discours le souci premier de la romancière. C'est cette urgence de dire les choses telles qu'elles sont vécues qui donne au stéréotype sa fonction réconfortante dans le déchiffrement sémantique du texte. Le déplacement générique se fait au profit de l'événement et au détriment de l'originalité énonciative. C'est ainsi que le sujet de l'énonciation tente de se positionner face au *totalitarisme ambiant* qui sous-tend l'histoire narrée. Cette tentative de positionnement se situe aux antipodes du sens monolithique que proposent les langages totalitaires des barbus et des *Ombres des rois barbus* (José J. Veiga).

Pour déjouer la loi du silence, la narratrice s'empare ainsi des énonciations stéréotypées circulant dans le discours social pour les confronter à l'interdit qui les frappe. Elle finit par produire, à travers son énonciation, des discours qui se situent aux interstices des dires totalitaires. Elle *dit* à travers *les dires légitimés* et l'interdiction se transforme ainsi en inter-diction : tout est dit à travers le déjà dit pour augmenter, non seulement la lisibilité, mais aussi la visibilité du discours romanesque. C'est, par ailleurs, l'entreprise d'invisibilité qui rend floue la nomination de ce mal historique [10]. La capacité de nomination est floue car elle est frappée d'*interdit*.

Le paradigme de la liberté face à *la Barbarie en général* et à *l'Intégrisme en particulier* se multiplie sous différentes formes allant de la victimisation (par ailleurs réelle) de la femme à l'éclatement du lien social. C'est, par ailleurs, la liberté de la femme qui est mise au premier plan à travers des signes ostentatoires stéréotypés comme le voile :

> *Les chefs d'Etat, les intellectuels occidentaux se mobilisent, parfois, pour des minorités opprimées aux quatre coins de notre planète. Pas pour les femmes ! Pas pour la majorité qu'elles représentent ! Pas contre les lois qui les avilissent (...) En d'autres temps, on les enterrait à la naissance. Tchadors, hidjab, foulard, chiffons de toutes sortes continuent aujourd'hui à les ensevelir.* (pp. 77-78).

[10] Dans *Le Serment des barbares*, Paris, Gallimard, 1999, Boualem Sansal a su mettre en scène le flou nominal qui entoure le drame algérien tout en restant dans la dimension symbolique qu'exige le genre littéraire. Il a jeté un regard global sur ce drame sans épargner personne. C'est un auteur qui n'a pas cédé aux complaisances et qui n'a pas versé dans le documentaire non plus. Il a montré dans son roman qu'il n'y avait pas de véritables innocents dans cette histoire. Du côté du pouvoir, il y a des Janus...

L'imagination artistique se nourrit du stéréotype confortant le lecteur qui veut s'informer sur la situation algérienne et encore comprendre les sources de son malaise. Le langage informatif traverse le texte, de bout en bout, en se basant sur un réseau de stéréotypes dont le lecteur français a l'expérience. Ces stéréotypes donnent à l'écriture du roman une dimension mimétique.

La participation du lecteur

En effet, le texte, par son caractère mimétique, fait appel à une lecture *participative* qui met l'accent sur l'aspect « humain » des acteurs narratifs et de leurs actions. Le texte est construit sur la base du référent dont le but est d'exprimer une *vérité* à transmettre d'urgence au lecteur. C'est donc la dimension pragmatique qui oriente la stratégie énonciative de la narratrice. D'où l'ancrage permanent du récit dans une scénographie stéréotypée déjà validée dans le monde des expériences. Le lycée, en Algérie, était pour la narratrice un refuge, une protection contre la vindicte de l'idéologie phallocratique. C'est, pour elle, un lieu de repli sur soi dans une société qui lui refuse de se positionner. C'est là où le stéréotype [11] joue un rôle important dans le processus de réception étant donné que le lecteur se trouve devant une réalité relevant du « prêt-à-porter ». Cette réalité oriente la lecture vers une visée référentielle (Karlheinz Stierle disait naguère *quasi pragmatique*) où le décryptage du texte se fonde sur l'expérience vécue dans le monde des expériences. Il en va de même quand la narratrice change d'espace. C'est ainsi qu'à Montpellier elle se permet les actes illicites censurés dans son espace d'origine :

> *Je commande un jambon-beurre et un demi. Un de mes rêves se réalise. Un rêve jamais assouvi à Oran. Simplement ça : casser une croûte en buvant une bière, seule sur une terrasse. Sans refus. Sans insultes. Sans brutalité d'aucune sorte.* (p. 122).

Ce changement d'espace engendre également un autre discours. À Montpellier, les problématiques évoquées sont orientées vers les stéréotypes de la banlieue et de l'immigration. C'est à travers la déambulation dans le quartier des immigrés que la mosaïque de l'immigration est peinte dans toute sa trivialité :

> *Installée devant un thé, je me laisse prendre par l'animation. Alternance de raï et d'andalous dans un magasin, à ma gauche. Versets du Coran chantés à tue-tête dans celui de ma droite. Tissus chamarrés à la devanture d'un autre. Épices du*

[11] Ce terme n'est pas à prendre ici dans un sens négatif et dévalorisant. Au contraire, le stéréotype est souvent mobilisé dans notre mémoire pour orienter notre lecture. C'est un élément fondamental dans le processus de réception puisqu'il nous renvoie constamment à notre savoir communément admis sur une question quelconque. Par son caractère cumulatif, le stéréotype condense une multitude d'informations susceptibles d'augmenter la lisibilité du texte littéraire. Il participe ainsi non seulement à l'économie narrative du texte, mais aussi à la production du sens. Voir à ce propos : Ruth Amossy, *Les Idées reçues*, Paris, Nathan, 1991 et Jean-Louis Dufays, *Stéréotype et lecture*, Liège, Mardaga, 1994.

> *Sud et entassement hétéroclite de cassettes, vaisselles, poteries, valises, poufs... Menthe et coriandre dans les paniers. Et, pour parfaire l'atmosphère, la fumée des merguez grillées dont l'odeur finit, à la longue, par me donner la nausée.* (p. 154).

On n'est pas devant une scène *d'exotisme bon marché*. La posture énonciative de la narratrice est plutôt ironique. Elle est ironique à travers la convocation des stéréotypes constitutifs de l'*identité de l'immigré* tel qu'elle est mobilisée dans l'imaginaire du lecteur, notamment français. Le texte ne cherche pas à désamorcer ce stéréotype ; il l'utilise pour investir un *ethos* ironique dans l'univers de la fiction.

On reste toujours dans le paradigme de l'immigration mais, cette fois-ci, il s'agit de la culture «beur », dont la nomination même est contestée. Le personnage Slim La Glisse représente le beur dont l'ambiguïté identitaire se lit aisément à travers le code onomastique : Slim (langage maghrébin) et La Glisse (langage français). La double appartenance de ce personnage sera l'occasion d'un commentaire sur la problématique du « beur » en France. Le code onomastique de ce personnage est en soi un agrégateur de sèmes qui expriment son côté insaisissable et son positionnement incertain : il glisse d'une identité à une autre d'autant plus que son prénom s'y prête.

L'univers idiolectal du sujet d'énonciation se construit, à chaque fois, par rapport à son environnement sociolectal. Cet environnement est lui même tributaire de représentations stéréotypées mobilisées dans la mémoire du lecteur. Ces stéréotypes participent à la mise en texte du système axiologique véhiculé par la narratrice qui opte pour des thèmes mettant en crise le sujet culturel maghrébin. La sélection thématique opérée par la narratrice est éminemment axiologique car «choisir de parler de tel sujet plutôt que tel autre témoigne de préférences qui, nécessairement, renvoient à des valeurs » [12].

La narratrice met en scène la conscience de soi face à l'autre, soit en produisant elle-même un discours sur son «moi », soit en provoquant ce discours chez un autre personnage. C'est le cas de Slim La Glisse qui produit un discours sur le sentiment de sa différence face à la société française où il vit. Cette conscience d'un écart entre Slim La Glisse et la société française engendre chez lui un discours sur la conscience de soi. Cette conscience de soi surgit ainsi d'une altérité inquiète et problématique, du sentiment troublant d'une inadéquation qu'éprouve le sujet face à son milieu. Si la narratrice s'origine et se localise spatialement en ayant conscience qu'elle est de l'Algérie, Slim La Glisse donne une réponse éclatée à la question de ses origines :

> *Moi, je suis moitié malien, moitié algérien et moitié français.* (p. 137).

[12] Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001, p. 37.

La hiérarchie même des origines revendiquées en dit long sur la structure de l'inconscient du sujet-énonciateur. En parlant de son père, il dit :

> *Il est retourné dans* son *bled avant ma naissance.* (p. 137, C'est moi qui souligne).

Cet énoncé fonctionne sur un mode présuppositionnel à travers le possessif son. Slim met une distance entre l'espace de son père (son bled) et son propre espace identitaire qui se veut hétérogène. Il n'est pas question de notre bled mais de son bled : Slim La Glisse construit son espace identitaire par la négation d'une filiation paternelle :

> *Je ne sais pas ce que c'est d'avoir un père. Alors ça me manque pas. D'ailleurs, j'aurais préféré être carrément bâtard.* (p. 138).

Le stéréotype remplit ainsi une fonction idéologique chez Malika Mokeddem. Les dialogues établis entre Slim et la narratrice Kenza ne cherchent pas à restituer une quelconque vérité sur la question identitaire, mais plutôt à récupérer un certain discours sur le tiraillement identitaire comme sort inéluctable du *beur* dont l'identité est en permanence problématique. Car il ne s'agit pas d'une identité dans la différence, mais d'une identité qui se cherche constamment. Ce stéréotype s'enracine dans une tension sociale qui relève du déjà dit.

Conclusion

L'usage que *Des Rêves et des assassins* fait des stéréotypes reste conditionné par l'attente du lecteur qui a une connaissance extérieure de l'Algérie. La voix de la narratrice profère l'amertume et le malheur qui l'habitent. Le déplacement de l'Algérie vers la France n'aura pas évacué ce malheur. Il l'aura métamorphosé sous différentes formes car la marginalité et les stéréotypes qui l'accompagnent restent toujours là. Si en Algérie elle touche essentiellement la femme, en France elle aura touché la question de l'immigration.

La narratrice qui a accompli son pacte narratif en racontant son histoire et sa quête de liberté n'a pas raté l'occasion de mettre à nu un système politique et phallocratique producteur de violences sanguinaires selon les stéréotypes en vigueur. C'est un système qui assassine les rêves dans l'urgence tellement ils sont «dangereux » pour des hommes qui veulent maintenir leurs privilèges. Le recours à l'événementiel participe à la construction du littéraire dans le texte par la transformation et l'esthétisation que le référent ne cesse de subir. La poétique de l'événement interpelle la participation du lecteur dans la génération de l'histoire narrée. L'interprétation du texte se fait par le recours à des stéréotypes mobilisés dans la mémoire du lecteur. Stéréotypes qui rendent possible la lisibilité du roman, non pas en tant que reproduction de la réalité, mais comme discours symbolique produit sur l'Algérie d'aujourd'hui par le prisme de la narratrice Kenza à la quête d'une origine (maternelle) rassurante et stabilisante.

Références bibliographiques

Amossy, Ruth, *Les Idées reçues*, Paris, Nathan, 1991.
Bonn, Charles et Boualit, Farida (Sous la direction de), *Paysages littéraires algériens des années 90*, Etudes littéraires maghrébines n°14, Paris, L'Harmattan, 1999.
De Beauvoir, Simone, *La Femme rompue*, Paris, Gallimard, 1967.
Dufays, Jean-Louis, *Stéréotype et lecture*, Liège, Mardaga, 1994.
Goulet, Alain et al., *Le Littéraire, qu'est-ce que c'est ?*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2002.
Jouve, Vincent, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF (Écriture), 2001.
Mokeddem, Malika, *Les Hommes qui marchent*, Paris, Grasset, 1990.
Des Rêves et des assassins, Paris, Grasset, 1998.
Nietzsche, Friedrich, *Généalogie de la morale*, Paris, Gallimard/ Idées, 1984 (réédition).
Orace, Stéphanie, « Eléments pour une autostéréotypie », in *Poétique* n° 125, Février 2001.
Sansal, Boualem, *Le Serment des barbares*, Paris, Gallimard, 1999.

Annexes

« Je ne suis ni un griot, ni un meddah » : Interview de Yasmina Khadra

Abdelkader GHELLAL,
Oran

Abdelkader Ghellal : Dans l'écriture, qu'est-ce qui te passionne : le sujet ? La forme de l'écriture ? Comment raconter une histoire ?

Yasmina Khadra : J'ignore ce qui me motive en premier. Je crois que l'impulsion vient d'ailleurs, du besoin de communiquer avec les autres, de les interpeller sur quelque chose qui me tient à coeur. Puis, il y a l'entrée dans le vif du sujet qui, elle, obéit à des impératifs intrinsèques au texte romanesque. Il y a la forme, le fond et tout autour cette habileté qui donne le ton à l'histoire que l'on propose. Si j'ai opté pour la littérature, c'est dans l'ambition de contribuer, moi aussi, à l'édifice romanesque, d'y apporter ma touche personnelle et de faire avancer un peu plus ces Lettres sans lesquelles l'esprit se sentirait à l'étroit.

Abdelkader Ghellal : Quels sont les romans que tu aimes le plus, ceux de Mohammed Moulessehoul ou ceux de Yasmina Khadra ?

Yasmina Khadra : De toute évidence, ceux de Yasmina Khadra. Il n'y a aucune commune mesure entre mes livres écrits sous mon vrai nom et mon uniforme de soldat, donc foncièrement autocensurés, et ceux écrits dans la clandestinité, c'est-à-dire dans une liberté romanesque absolument stimulante, porteuse de l'ensemble de mes états d'âme et, par conséquent, totalement acquise aux causes que je défends.

Abdelkader Ghellal : Certains de tes lecteurs prétendent que *Le Privilège du Phénix* est l'un de tes meilleurs romans ?

Yasmina Khadra : Une écrivaine algérienne a trouvé que *Le Dingue au bistouri* était mon meilleur roman. Bien sûr, elle ne le pensait pas une seule seconde, mais cette déclaration ridicule était motivée par une jalousie inextinguible qui a fini par l'immoler tout à fait. Ceux de mes lecteurs qui prétendent que *Le Privilège*... est l'un de mes meilleurs textes sont injustes.

Soit ils n'ont pas lu les autres, soit ils ne m'apprécient aucunement. *Le Privilège…* est un roman modeste, passablement géré et partiellement abouti. Je l'ai écrit très jeune (à mes 20 ans) et à l'époque, je ne disposais pas d'assez de lucidité pour le mener conformément à mes volontés. C'était une parabole assez ambitieuse certes, mais qui manquait cruellement des moyens de sa conviction. Parallèlement, le roman avait été bloqué (interdit d'édition) pendant six ou sept ans par un gourou-écrivain qui s'est estimé plagié à cause du personnage de Llaz. De toute évidence, le manuscrit était destiné au pilon. Notre écrivain offensé était, semblait-il, très en colère contre moi. J'avais beau essayer d'aplanir le malentendu, à l'ENAL on affichait la même mine obtuse. De guerre lasse, et pour sauver mon projet, j'ai dû revoir ma copie avec une paire de ciseaux à l'appui.

Abdelkader Ghellal : L'art d'écrire, de narrer, a beaucoup emprunté à l'oral. Yasmina Khadra apporte-t-il au roman français un art de conter plus ancien, nourri de la tradition orale ?

Yasmina Khadra : Je ne crois pas apporter à la langue française de l'oralité. Je ne suis ni un griot ni un meddah, et j'écris dans le texte et non pas dans sa périphérie. Il ne faut pas tomber dans ce piège réducteur qui consisterait à nous présenter comme des sous-traitants en matière de littérature. Ce sont des clichés effarants, à la limite de la ségrégation raciale. J'écris en tant qu'écrivain et j'essaye de transcender dans ce sens. Dans mes textes, il n'y a pas plus d'oralité que chez un Giono ou un Gogol. J'ai un style qui m'identifie par rapport aux autres et un imaginaire qui me rapproche d'eux. Il ne s'agit pas seulement de langue. Ou de mémoire collective. Ou de spécificité régionale. Encore moins du simple témoignage. La littérature échappe à ces moules-là. Elle est fille du verbe, de générosité et de force d'esprit. C'est un vrai travail artistique, avec ses trouvailles, ses coups de génie, ses charges émotionnelles et son authenticité. Lorsque j'écris, je n'ai pas le sentiment de raconter, mais de construire quelque chose de plus important que l'histoire que je propose, quelque chose de plus fort qu'une simple écoute, de plus durable puisqu'elle ambitionne d'être portée par le lecteur, de l'accompagner à travers l'exercice de la vie. C'est vrai que j'écris en français, mais je pense en être humain, d'où l'intérêt qu'un écrivain suscite auprès de son lectorat sans distinction de race, de moeurs ou de couleur.

Abdelkader Ghellal : Quelle place l'oralité tient-elle dans la littérature en général et dans la littérature algérienne en particulier ?

Yasmina Khadra : La place qu'elle mérite, ni plus ni moins. La littérature, même si elle est faite par des lettrés, demeure aussi l'expression des analphabètes puisqu'elle les dit dans ce qu'ils représentent de plus profond et de plus intéressant. Elle parle des hommes, de touts les hommes, riches et pauvres, hypocondriaques et intouchables, savants et ignares, tyrans et forçats. Si quelquefois les colporteurs de nos maux sont incapables de les

transcrire dans le texte et s'ils privilégient la tradition orale pour frapper les esprits, qu'à cela ne tienne. Ma première école a été ma mère, mes premiers contes je les ai entendus dans mon lit ou bien dans les souks où les charlatans me paraissaient plus grands que les monuments. Bien sûr, c'est l'oralité qui forge notre imaginaire, avant la lecture et avant l'écriture. Nous rattrape-t-elle dans le texte que nous produisons ? Sans aucun doute. Mais lui attribuer la force de nos écrits, c'est méconnaître l'écrit lui-même. Par définition, le texte est la maturation de l'oralité ; il est son aboutissement savant, son véritable affranchissement.

Abdelkader Ghellal : Dans le roman *Le Privilège du phénix*, on a décelé l'insertion des mythes : le collier de la reine de Saba et celui du phénix. Ce roman n'est-il pas la réécriture et le réinvestissement de ces mythes ?

Yasmina Khadra : Le roman en général en est même l'accomplissement le plus fiable. Qu'est-ce que la littérature sinon l'esthétique de la banalité ? Le mythe naît d'abord de la fabulation, donc du refus de l'ordinaire, d'un besoin surréaliste de diaprer la trivialité des choses et des êtres en leur insufflant un sens et une dimension qu'ils n'ont forcément pas. C'est une façon assez subtile de rendre la vie plus intéressante. En lui confectionnant une portée à sa juste démesure, le roman élève l'histoire, somme toute quelconque, à quelque chose d'instructif et d'extraordinaire. Le mythe est certainement le reflet le moins accablant de notre image. Il nous aide à mieux nous regarder en face et, par endroits, à échapper à notre propre médiocrité. Il est ce côté narcissique, laborieux et engagé, qui nous réconcilie avec ce que nous avons de moins attrayant en nous.

Abdelkader Ghellal : Le personnage du roman *Le Privilège du phénix* n'a aucune identité. Pourquoi cette destruction et cet éclatement du personnage ?

Yasmina Khadra : Regardons autour de nous une seconde et essayons de nous situer dans le chaos qui est devenu notre quotidien, en Algérie, depuis le déclenchement des hostilités intégristes. Que voit-on tous les jours que Dieu fait ? Des miettes de nous-mêmes. Nous sommes morcelés, dépecés, désarticulés exactement comme les pièces d'un puzzle. Cet éclatement n'est pas une nature morte, mais la conséquence d'une décomposition sociale et mentale. Nous sommes devenus, à force de concessions et d'utopie, les fantômes de notre désenchantement. Nous errons dans les ruines de nos rêves, et partout où nous nous faisons face, nous nous défigurons sur des miroirs brisés. Ce sentiment d'errance et de dislocation nous est suggéré par la clochardisation de nos aspirations et l'effondrement inexorable de nos convictions. Nous végétons dans une sorte d'état second, ni tout à fait éveillés pour nous ressaisir ni tout à fait sonnés pour renoncer à notre équilibre. Flen et Llaz déambulent dans nos rues à longueur de journée. Ils squattent nos paliers, nous dédoublent à travers l'image que nous donnons

de nous-mêmes, traduisent nos angoisses et nos incertitudes et, paradoxalement, nous interpellent avec insistance comme pour nous restituer à nous-mêmes. Ils sont ce qu'il est advenu de chacun de nous dans un monde fourbe et terriblement dénué d'attraits. Rappelez-vous ces vers de Sid-Ali, dans *À quoi rêvent les loups* :

> *Quand le rêve met les voiles,*
> *Quand l'espoir fout le camp,*
> *Quand le ciel perd ses étoiles,*
> *Quand tout devient insignifiant...*
> *Commence, pour toi et moi,*
> *Mon frère,*
> *La descente en enfer ».*

Résumés des textes du volume 2
(Ordre alphabétique)

Kamel Abdou : Contes en migrations : l'intériorité et la marge.

Comment a évolué ou mué le conte, thème et forme, dans la migration, consécutive à une longue période de colonisation et de déculturation d'une importante communauté algérienne globalement rurale et de culture orale ? Comment s'est maintenue ou restructurée surtout la mise en discours du conte et de son espace de narration, espace rituel fermé, balisé de croyances et de pratiques propitiatoires, dont la femme est le centre et la maîtresse de la parole ? Comment est articulé désormais cet espace du dire dans l'espace de l'Autre, présupposé inamical, où la nature des balisages et des interactions relationnelles sont différemment codifiés, et dans lequel les descendants de deuxième ou troisième générations élaborent leurs propres espaces et la mise en discours de leur imaginaire propre, où la violence est le principal paradigme ?

Mina Ait'Mbark : Oralité féminine en mouvement : le cas de « Retours non retour » et « Annie et Fatima » d'Assia Djebar.

Les textes d'Assia Djebar mettent en scène l'oralité féminine : en effet, les femmes se racontent, se disent, se parlent et se déclinent en autant de (ra)conteuses d'histoires et d'Histoire. La nouvelle « Retours non retour » et le récit « Annie et Fatima » jouent de cette oralité dans un mouvement entre différents espaces et multiplient les lieux d'où et vers où se raconter. Dans ces textes, le féminin s'inscrit dans le(s) lieu(x) d'immigration / émigration et dans la spécificité d'un « aller-retour » propre à la littérature algérienne de langue française.

Zineb Ali-Benali : Écrire en l'absence des autres langues, les « premières ». Écrire dans un genre « inconnu ».

Comment écrire en l'absence d'une langue, de toutes les langues d'avant ? C'est la question que ne cessent de poser les textes maghrébins en français, qui deviennent ainsi le lieu où l'autre langue, les autres langues, reviennent,

comme une pulsion irrépressible : traduction, translation, travail de l'écriture. Comment s'inscrire dans une histoire des formes commencée et constituée ailleurs ? L'écrivain est pris entre la reconduction générique ou le corps à corps avec un genre que nulle tradition culturelle de son monde ne semble connaître : bricolage, métissage, hybridation.

Stella Annani : Le réalisme magique dans la littérature maghrébine. Quelques exemples.

La présence du réalisme magique (ou merveilleux) dans la littérature maghrébine n'a pas, sauf erreur, été explorée d'une manière approfondie. Il semble parfois y avoir aussi une certaine confusion concernant la distinction entre le réalisme magique et le genre fantastique. Sans essayer de décider si le réalisme magique doit être compris comme un genre ou un mode, je présente quelques théories sur le concept, pour ensuite donner des exemples tirés de romans maghrébins.

Bernard Aresu : Arcanes algériens entés d'ajours helléniques : *Le Chien d'Ulysse*, de Salim Bachi.

La violence quotidienne et celle du refoulement de l'Histoire jouent un rôle fondamental dans la production de nombreux textes engagés « récents », que ce soit au niveau de l'écriture formelle ou de l'élaboration symbolique. Archétype mythologique du Voyageur, Ulysse, et à sa suite Hocine, Hamid et d'autres, restent en même temps des archétypes de la dissidence et du désir. C'est ce que l'on se propose d'analyser dans ce récit où la polysémie du lieu, une scène transtextuelle féconde et la fragmentation de l'odyssée se conjuguent en une évocation à la fois nihiliste et inaugurale de l'histoire.

Kristine Aurbakken : De L'Interdite *à* The Forbidden Woman *de Malika Mokeddem : paroles déplacées, lectures croisées.*

Traduire un texte de Malika Mokeddem en anglais pour ensuite l'insérer dans le réseau de circulation transnationale revient à le soumettre à la double activité de déterritorialisation et reterritorialisation, et, ce faisant, à le livrer au jeu de multiples discours critiques qui lui confèrent un statut de légitimité socio-culturel, voire idéologique, autre. Dans les universités américaines, qu'il s'agisse des départements de français ou des départements d'études sur les femmes (Women's Studies), les multiples regards critiques posés sur *L'Interdite/The Forbidden Woman* fraient des voies d'approche du texte qui ne peuvent qu'en enrichir la portée, même si une activité parallèle de décontextualisation recèle des risques évidents.

Amina Azza-Bekkat : Le jardin aux sentiers qui bifurquent.

Dans beaucoup de textes récents de la littérature algérienne, les fragments rapportés s'affichent avec ostentation voire même provocation. Des extraits d'œuvres connues, présentées avec références à l'appui, rompent avec les usages intertextuels qui effacent plutôt qu'ils n'exhibent les ligatures du texte. Cela ne va pas sans une certaine ironie comme si l'écrivain voulait se jouer de son lecteur en l'entraînant à sa suite dans une authentification trop appliquée pour n'être pas souvent un leurre. Quels effets les auteurs comme Rachid Boudjedra ou Habib Ayyoub tirent-ils de ce procédé ?

Simona Barello : De la parole orale à la parole écrite : Déplacement linguistique et déplacement idéologique.

Dans la linguistique traditionnelle langue orale et langue écrite appartiennent à deux registres distincts, codifiés de manière différente et rigoureusement séparés l'un de l'autre. Toutefois, cette division, devenue de plus en plus souple dans l'écriture romanesque du 20ème siècle, est définitivement bousculée par plusieurs auteurs contemporains originaires du Maghreb, où le déplacement linguistique reflète le manque de repères dans une société dite postcoloniale (mais qu'il serait plus approprié de dénommer néo-coloniale) qui ne répond pas à leurs attentes, et l'inévitable déplacement identitaire qui s'ensuit. C'est ainsi que le déplacement physique aussi bien que psychologique se traduit en déplacement linguistique de l'oralité à l'écriture; et c'est là, dans l'espace mystérieux de l'échange entre les deux registres qui finit par les déstabiliser tous les deux, qu'une nouvelle langue naît, portant en soi une nouvelle réalité – ou au moins son idée. En particulier, ma communication analyse les modalités du rapport entre langue orale et langue écrite dans *Journal. Nationalité: Immigré(e)* de Sakinna Boukhedenna et dans *Georgette!* de Farida Belghoul.

Fadila Chaabane : Oralité et écriture dans *Le Champ des Oliviers* de Nabile Farès.

Chez Farès l'oralité est langue de rêve, nourrissant les fantasmes du sujet, participant d'une restauration du moi dans une quête d'identité productive, remettant en cause les tabous et les interdits de toutes sortes. Elle est aussi langue de subversion scripturale (celles des formes romanesques, avec une prépondérance accordée à la parole filtrant/infiltrant l'écrit – à la manière d'une source abreuvant et se nourrissant d'un terreau) et idéologique, inscrivant de la sorte le dialogisme et le carnavalesque au œur même de la création romanesque.

Ahmed Cheniki : Le théâtre algérien : dédoublement et parole syncrétique.

Le théâtre en Algérie est apparu dans des conditions quelque peu paradoxales. Adopté tardivement, c'est-à-dire vers le début du vingtième siècle, il fut marqué par la présence de deux formes : la structure théâtrale et les espaces culturels autochtones. On ne peut comprendre l'écriture dramatique algérienne si on n'interroge pas le fonctionnement double de l'écriture dramatique. Les problèmes artistiques sont souvent déterminés par la position de l'auteur dramatique vis à vis de son héritage culturel et de l'appareil culturel occidental, producteur de la structure théâtrale. Dualité des formes. Ambivalence. Syncrétisme latent. L'adoption de la forme théâtrale européenne s'est souvent accompagnée d'une marginalisation des structures locales et de la valorisation des espaces culturels européens. Le théâtre, tel qu'il fut et est pratiqué en Algérie, est un art d'emprunt, adopté dans des conditions précises, marqué par les circonstances de son appropriation. C'est surtout un art d'« importation » adopté tardivement par les Algériens qui n'arrivent pas encore à le prendre sérieusement en charge et à lui apporter une sorte de légitimité ou de caution nécessaire à sa reconnaissance nationale. Cette situation ambiguë caractérise le paysage artistique algérien qui vit une sorte de réalité hétéroculturelle complexe.

Patrick Crowley : L'empire du nom : nom et genre dans *Nedjma*.

Dès le début de *Nedjma*, le nom (où plutôt sa quasi-absence par rapport au prénom) est mis en circulation, tout comme le sont les éléments génériques de ce roman qui n'en est pas un. *Nedjma* brouille la division, établie par Philippe Lejeune et soutenue par Gérard Genette, entre texte autobiographique et récit fictionnel, division qui est opératoire grâce au rapport entre le « je » du récit et le nom propre de l'auteur. Selon Lejeune, ce dernier est « indubitablement référentiel » et « si cette référence est indubitable, c'est qu'elle est fondée sur deux institutions sociales : l'état civil (convention intériorisée par chacun dès la petite enfance) et le contrat d'édition ».[1] Pourtant, *Nedjma* est un texte qui conteste la légitimité de l'état civil comme institution sociale ; c'est aussi un texte qui conteste le genre du roman. Cette communication tente de mettre en parallèle des approches pragmatiques (occidentales) au regard de la question de genre et du travail du nom dans *Nedjma* afin de montrer dans quelle mesure l'approche pragmatique de Lejeune et d'autres ne peut pas s'appliquer aux textes algériens sans soulever des questions sur le statut du nom (et donc du genre) dans un contexte colonial.

[1] Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique* (Paris: Seuil, Collection Points, nouvelle édition augmentée, 1996), p.35.

Nadine Decourt : « Les Oeufs du serpent », ou les circulations de la parole.

Le renouveau du conte en France a favorisé l'émergence d'un répertoire diversifié et largement ouvert aux apports des cultures de l'immigration, en particulier maghrébine. Dans le cadre de projets visant à une meilleure intégration des enfants à l'école, des travaux de collecte ont été amorcés, des femmes en particulier ont découvert les chemins de l'écriture et de l'édition. Cette dynamique a fait apparaître de nouveaux conteurs qui à la fois puisent dans leurs cultures d'appartenance et « métissent » à l'infini leur répertoire, au gré des rencontres, des coups de cœur. Dans la chaîne des transmissions successives, le conteur comme le traducteur joue un rôle de passeur de langues et de cultures. Je prendrai ici quelques exemples de ces circulations de la parole.

Clare Finburgh : Mohammed prends ta valise de Kateb Yacine : un « théâtre engagé » non-didactique ?

Avec *Mohamed prends ta valise*, Kateb conçoit «un théâtre politique dans la langue populaire ». Je propose une réflexion sur la conception générique et esthétique de ce théâtre qu'élabore Kateb afin de faire entendre la parole des déplacés, exilés et émigrés, qui peuplent de plus en plus la planète. Je démontre comment *Mohamed prends ta valise* coïncide avec le théâtre engagé européen, étant donné que son histoire présente, du point de vue du peuple, et non d'un héros, un panorama épique de l'histoire mondiale impérialiste. Toutefois, je problématise la différenciation idéologique et esthétique avec le théâtre engagé européen, dans le sens du déplacement et de la modification des modèles de ce théâtre. Je définis la forme spécifique et unique du théâtre katébien, un théâtre qui reste politique, sans être didactique.

Dominique Fisher : Tahar Djaout, l'histoire aux extrêmes et aux extrêmes de l'histoire.

Cet article examine comment à partir de nomadisme scripturaire (brouillage des repères spatio-temporels, littérature hors-genre et transdisciplinaire…) et des figures de l'excès (en particulier l'allégorie), Tahar Djaout réévalue les rapports entre la littérature et l'histoire. *Les Chercheurs d'os* présente en effet une conception de l'histoire et de la littérature dans laquelle la notion de « Vrai » ne dépend plus à strictement parler de la référentialité mais des modes de représentation qui sous-tendent les discours littéraires et historiques.

Bruno Gelas : L'altération du roman policier chez Yasmina Khadra.

Le succès rencontré par les romans policiers de Yasmina Khadra tient pour beaucoup à l'art qu'a leur auteur de poursuivre et d'exploiter les ressources d'un genre ouvert à de multiples formes du déplacement, et qui se prête actuellement beaucoup plus que d'autres aux chocs interculturels. Mais on s'attachera surtout à montrer comment ces mêmes romans altèrent peu à peu le fondement même du genre – l'énigme et la quête de sens – par la fonction qu'ils accordent à la violence et à la réflexion « ironique » qu'ils conduisent à son propos : tension entre le récit et l'horreur, le désir et la fascination.

Ferenc Hardi : Le roman de la chevalerie algérienne : *Ahmed ben Mostapha goumier* de Mohammed Ben Cherif. Interférences littéraires dans le premier roman algérien de langue française.

Peu connu du grand public, mais également de la majorité des chercheurs en littérature maghrébine, ce premier roman algérien de langue française se nourrit d'interférences étonnantes entre différentes sources littéraires éloignées les unes des autres, aussi bien dans l'espace géographique que dans leurs pratiques discursives. Il s'agit de s'interroger sur les modalités de cette rencontre entre différentes expressions culturelles et spécialement sur l'intégration de modèles littéraires arabes dans une œuvre qui essaye de correspondre aux critères du roman autobiographique européen.

Miléna Horváth : Contre le silence sur l'origine : position narrative et foisonnement des voix féminines dans *Cette Fille-là* de Maïssa Bey.

En m'appuyant sur un concept théorique développé à propos de l'œuvre d'Assia Djebar, celui de l'entre-deux littéraire, et plus spécifiquement celui de l'inscription de la voix dans le texte littéraire, je cherche à prouver que le roman de Bey s'inscrit à la fois dans le désir de créer un lieu d'énonciation aux voix féminines algériennes et dans la volonté de la narratrice, Malika, de retrouver par un langage littéraire singulier, sa propre origine à l'aide de la transmission de la voix des autres. Dans *Cette Fille-là*, la voix narrative suit les différents récits dans l'objectif de tracer les destins féminins chargés de silences et de tabous, mais de les dire contre vents et marées.

Regina Keil-Sagawe : « L'exil est un fauteuil en simili-cuir ... une parole qui n'a jamais vu le jour » : Formes et figures de l'écriture migratoire dans l'œuvre de Habib Tengour.

Habib Tengour, « premier Algérien à écrire dans la situation d'émigré de la deuxième génération » (J. Arnaud), est l'auteur d'une oeuvre originale, qui, à ce jour, de *Tapapakitaques* (1976) à *Traverser* (2002), ne cesse d'articuler et de s'articuler autour d'une poétique de l'altérité, une « poétique » pour ainsi dire « nomade », « morphique, se mouvant sans arrêt à travers les langues, les cultures, les lieux, les temps » (Pierre Joris, trad. Tengour). Nous nous proposerons de suivre, au fil des événements biographiques de Tengour – de l'expérience de l'exil à l'âge de dix ans aux enquêtes du sociologue dans les milieux algériens des banlieues de France – l'émergence et les transformations de cette écriture migratoire : formes et fonctions du motif de l'exil et de la pérégrination; la recherche identitaire en terre « étrangère » ; l'expression appropriée de l'identité fracturée; la réflexion métalinguistique avancée au corps même du texte, et l'intégration, au cœur du récit, de bribes captées sur le vif, sur le terrain.

Khedidja Khelladi : Ancrages et dérivations de thèmes entre l'oral et l'écrit chez Kateb Yacine.

Cette étude est extraite d'une recherche plus large s'interrogeant sur les transformations de motifs de littératures orales transposés non seulement dans des cultures autres mais aussi des genres et des poétiques différents. Le motif dont il est question dans cette intervention traverse les évolutions de la matière narrative, d'épopées de gestes , de romans, de poèmes et en affecte les dimensions historiques et esthétiques. Ces schèmes concernent tout aussi bien « La corde tranchée » de Keblout que la chevelure fauve de Nedjma ou celle qui enveloppe Jazia ou Hizia dans des poèmes oraux. Fils conducteurs d'intrigues romanesques et lignes de sens, trajectoires de conquêtes historiques ou trajets d'images , ils tissent un mouvement intertextuel et interculturel dont nous cherchons à reconstituer la dynamique et les multiples dérivations.

Nadine Le Duff : Rachid Boudjedra, auteur de *La Bataille de Pharsale* (de Claude Simon).

On se souvient de la nouvelle de Borgès, « Pierre Ménard, auteur du *Quichotte* », qui figure dans le recueil *Fictions* et qui fut écrite en 1939. Dans cette nouvelle, le projet de Ménard est de réécrire le *vrai* Quichotte, non pas de la parodier. On voit donc s'y dessiner une proposition littéraire étonnante qui consiste à définir l'œuvre non pas par son texte (les deux textes, de Cervantès et de Pierre Ménard sont rigoureusement identiques…), mais par son interprétation, laquelle est dépendante du contexte historique et

culturel du lecteur. On se proposera de suivre cette leçon pour analyser le traitement que Rachid Boudjedra fait d'une certaine miniature de Wasity dans *La Prise de Gibraltar*, récit publié en 1987 et dont certains développements semblent quasiment recopiés de *La Bataille de Pharsale* de Claude Simon. C'est à dire qu'on tentera de montrer comment l'emprunt à une œuvre française (qui «travaille » de l'intérieur la forme romanesque héritée du 20ème siècle, et la remet en cause) peut se lire comme une stratégie pour ouvrir la voie à une littérature spécifiquement maghrébine, seule à même de dire l'Histoire, en l'occurrence celle de l'Algérie contemporaine.

Alison Rice : « Alsagérie » : croisements de langues et d'histoires de l'Algérie à Strasbourg dans *Les Nuits de Strasbourg* d'Assia Djebar.

Assia Djebar se penche sur des métissages linguistiques et historiques dans *Les Nuits de Strasbourg*, livre qui s'ouvre sur une scène d'émigration en masse, voire un exode. L'émigration en question (celle des Alsaciens dont la ville est sur le point de capituler) n'est pas sans relation avec l'autre émigration évoquée dans cet ouvrage : celle des Maghrébins vers la France. Djebar met en avant la langue et l'histoire (orales et écrites) dans cette oeuvre romanesque (mais de genre changeant, souvent épistolaire) qui tourne autour d'une ville-frontière où les mélanges sont riches et abondants, et où les croisements d'émigration entre l'Alsace et l'Algérie se font sentir dans les thèmes et les expressions, jusqu'au néologisme qui unit les deux : « Alsagérie. »

Juliette Rouly. Dire en éclats : *Aigle* et *L'Étoile d'Alger* d'Aziz Chouaki.

De par la teneur de leur écriture, de par les stratégies esthétiques qui s'y déploient, de par leur ton, les romans d'Aziz Chouaki s'avèrent, dans l'espace littéraire algérien de la dernière décennie, pour le moins atypiques. *L'Étoile d'Alger* et *Aigle* font en effet valoir, autour des problématiques obligées telles que la relation du dire littéraire à un réel de tragédie, une parole en permanent décalage. L'écriture emmenée sur le mode du carnaval, de l'ironie, du polysémique y procède d'une démarche de subversion généralisée. Face à la violence de l'*un*, face au diktat du Réel, le texte chouakien se donne toujours en fuite, toujours autre et ailleurs. Il leur oppose une salutaire et sceptique poétique du mouvant et du divers dans la lignée des grands « aigles » de la modernité.

Mohand-Akli Salhi : La délocalisation des textes oraux: le cas de *« Le Forgeron d'Akalous »* et *« Histoire d'Aziz et d'Aziza »*

Le champ littéraire kabyle a connu, ces cinquante dernières années, une restructuration profonde liée aux reformulations et aux ruptures tant au niveau de sa configuration et de ses catégories qu'au niveau des discours développés. Le déplacement des textes de l'oralité constitue un facteur important dans l'engendrement du champ littéraire moderne. Comment ce déplacement se réalise-t-il ? Que reste-t-il du texte déplacé ? Quel serait le statut du texte issu d'un déplacement ? Variante ? Création nouvelle ? Notre communication tente d'apporter quelques éléments de réponse à ces questions en étudiant deux textes kabyles déplacés, non pas au niveau géographique mais au niveau temporel et générique.

Michel P. Schmitt : Le voyage abstrait : Henri Calet en Algérie.

Invité par le service algérien des Mouvements de jeunesse et d'éducation populaire, Henri Calet a séjourné en Algérie (et dans une moindre mesure au Maroc) de décembre 1947 à février 1948. Sept ans plus tard, trois mois à peine après le déclenchement de la guerre d'Algérie, il publie dans la revue *Preuves* un récit de ce voyage. Cinquante ans plus tard, la lecture de cet article – un faux récit de voyage – et celle d'une version différente, jamais publiée, écrite presque « à chaud » en même temps que des notes prises au jour le jour, fait apercevoir une curieuse attitude, tant idéologique que littéraire. Embarrassées et intéressées à la fois, familières et étrangères, les paroles de Calet opèrent un déplacement généralisé caractéristique d'un regard métropolitain (porté habituellement sur Paris) confronté à la réalité algérienne et au monde musulman de ce temps.

Vera Lucia Soares : Entre mémoire et oubli: un tiers-espace d'invention d'identités migrantes.

Dans le roman *N'zid*, de Malika Mokeddem, le thème de l'errance entre la mémoire et l'oubli est largement exploité. Cette communication a pour but d'y étudier cette mouvance entre la mémoire et l'oubli en tant qu'expression d'un entre-lieu ou d'un tiers-espace privilégié d'invention d'identités pour les nouveaux êtres issus des migrations post-coloniales, ces êtres déplacés qui doivent apprendre à traduire et à négocier entre les différentes cultures qui les habitent.

Mourad Yelles-Chaouche : Figures du « détour » oriental chez Habib Tengour et Raphaël Confiant.

À travers une lecture cursive de quelques textes francophones –algériens et antillais –, il s'agira de repérer les principales figures du « détour » (au

sens de Glissant) et d'en proposer une première interprétation. On remarquera ici que le « tropisme oriental » semble jouer un rôle important dans des parcours d'écriture différents mais qui ne cessent de hanter les lieux et les marges de l'Identité dans un contexte marqué par une mondialisation problématique.

Khalid Zekri : Stéréotypes et déplacements génériques chez Malika Mokeddem.

Malika Mokeddem a parfois été considérée comme l'une des romancières algériennes qui « commercialisent » le drame algérien des années 90. En analysant les stéréotypes et les déplacements qu´ils produisent sur le plan littéraire, nous tenterons de montrer que la stéréotypie est l'un des éléments essentiels dans ce déplacement du littéraire vers le trivial chez cette romancière. Récupérer le brut, voire la platitude de l´inter-dit pour en faire oeuvre de fiction permet d'instaurer la distance nécessaire au créateur afin de dire la trivialité du réel de manière hyperbolique et, par conséquent, la rendre plus visible à travers le prisme et les possibles offerts par la littérature comme genre symbolique. Le stéréotype est d'autant plus intéressant dans les romans de M. Mokeddem qu'il ne concerne pas seulement le violence en Algérie, mais aussi l'éternel féminin, l'Immigration, les discours figés.

Les auteurs du tome 2

Kamel Abdou est enseignant à l'Université de Constantine, où il dirige le département de français. Il soutient en 2003 sa thèse de doctorat d'État sur *Le discours féminin du conte*.

Mina Ait'Mbark termine un Ph.D. à l'université de Queen's, Belfast (Irlande du Nord) sur la notion d'espace et la construction identitaire chez les romancières algériennes contemporaines de langue française.

Zineb Ali-Benali a enseigné longtemps à l'Université d'Alger, avant d'être nommée récemment Maître de conférences à l'Université Paris 8.

Stella Annani a soutenu en 2003 à l'Université de Stockholm, où elle enseigne la littérature francophone, sa thèse sur : *A la recherche d'El Djezaïr. Postmodernisme et postcolonialisme dans deux romans algériens :* L'Amour, la fantasia *et* L'Honneur de la tribu.

Bernard Aresu est professeur d'études françaises à l'Université Rice de Houston, où sa recherche et son enseignement portent sur les cultures transnationales. Il est l'auteur d'un ouvrage sur la poétique des récits de Kateb Yacine (*Counter-Hegemonic Discourse from the Maghreb: The Poetics of Kateb's Fiction*, , 1993), ainsi que d'une monographie sur Tahar Ben Jelloun (1998). Un projet de livre en cours porte sur les concepts de dissidence (scripturale, esthétique) et sur la notion de « representational undecidability » chez certains auteurs et peintres modernes.

Kristine Aurbakken est professeur de littérature française et francophone à Drew University, Madison, New Jersey (USA). Elle a publié *L'Etoile d'araignée : une lecture de* Nedjma *de Kateb Yacine* (1986). Ses domaines de recherches : les écrivaines Malika Mokeddem et Maissa Bey; les problématiques identitaires issues des rapports France/Algérie et leurs retombées sur les « imaginaires (trans)nationaux »; le débat en cours sur la francophonie et la postcolonialité.

Simona Barello a étudié en Italie puis aux Etats-Unis, où en 1996 elle a soutenu une maîtrise en langue et littérature françaises de Boston College. Elle rédige en ce moment à l'Université de New York une thèse de doctorat sur les femmes beures dans la littérature et le cinéma. Elle s'intéresse aux

questions de l'identité, de l'hybridité culturelle et de la subversion des canons littéraires établis.

Amina Azza-Bekkat est Maître de Conférences à l'Université de Blida. Elle a soutenu deux thèses en littératures africaines : une thèse de 3ème cycle à Paris III (Sorbonne nouvelle) sous la direction de Roger Fayolle, une nouvelle thèse à Cergy-Pontoise sous la direction de Bernard Mouralis. S'intéresse surtout aux études comparatives entre littérature anglophone et francophone, littérature subsaharienne et littérature maghrébine.

Fadila Chaabane est chargée de cours à l'ENS-LSH de Bouzaréah, Alger. Travaux universitaires : Mémoire de DEA intitulé « Écriture, mythes et société dans *Le Champ des Oliviers* de N. Farès » sous la direction de N. Khadda, soutenu à Alger en 1984. Mémoire de magistère intitulé « Instances textuelles et carnaval dans les trois romans de *La Découverte du Nouveau Monde de N. Farès* », sous la direction de C. Achour (Alger, 1996). Thèse en cours sur la poésie de M. Dib.

Ahmed Cheniki est enseignant à l'université de Annaba, ancien journaliste et spécialiste du théâtre dans les pays arabes et d'Afrique Noire francophone, professeur invité à l'université d'Artois. Auteur de nombreux articles sur le théâtre et la littérature. A publié chez Edisud, un ouvrage sur le théâtre en Algérie: *Le théâtre en Algérie, Histoire et enjeux*. Membre du conseil de direction de la revue *Interfrancophonies*.

Patrick Crowley est professeur de littérature française et francophone à University College Cork (Irlande). Il est co-éditeur du livre *Functions of formless* (parution prévue en 2004) qui aborde la question de l'informe dans la littérature, l'art, et la pensée. Il a publié plusieurs articles sur des écrivains contemporains tels que Pierre Michon et Eugène Savitzkaya ainsi que sur le philosophe Paul Ricœur.

Nadine Decourt est comparatiste et formatrice d'enseignants d'abord au CEFISEM de Lyon, puis à l'IUFM. Depuis 1995, elle est chercheur au CREA (Centre de Recherches et d'Etudes Anthropologiques, Université Lumière Lyon 2). Ses recherches portent surtout sur la littérature orale comme objet culturel de relation en situation interculturelle (travaux de collecte, de transcription et d'édition) et sur les usages didactiques de la variation dans une perspective essentiellement anthropologique. Dans le cadre du CNRS (GREMMO, Maison de l'Orient Méditerranéen, Lyon), elle a amorcé un travail de recherche sur les circulations de la parole et les transformations des répertoires.

Clare Finburgh est maître de conférences en théâtre moderne à l'Université de Essex en Angleterre. Elle est spécialisée dans le théâtre et les écrits politiques de Jean Genet, ainsi que dans le théâtre post-colonial francophone du Maghreb, et des Antilles.

Dominique Fisher est professeur de littérature francophone et de théorie culturelle et littéraire à l'université de Caroline du Nord à Chapel Hill. Elle a publié *Staging of Languages and the Language of the Stage* (1994), elle a édité *Articulations of Difference* avec Lawrence Shehr (1997), *The Rhetoric of the Other* (2002) et *Perspectives in French Studies at the Turn of the Millennium* (2002) avec Martine Antle. Elle a publié plusieurs articles sur la littérature francophone et sur la France fin de siècle.

Bruno Gelas est Professeur à l'Université Lumière-Lyon 2, dont il a également été Président.

Ferenc Hardi est enseignant de langue et littérature française à l'Université Catholique de Budapest. Vient de soutenir une thèse à Lyon 2 sur la question du rapport entre le discours idéologique et la quête identitaire dans le roman algérien de langue française de l'entre-deux-guerres. A vécu huit ans en Algérie.

Milena Horvàth enseigne à l'Université de Pécs (Hongrie). Elle a soutenu en 2002 une thèse en co-tutelle à l'Université Bordeaux 3 sur la poétique de l'entre-deux dans l'œuvre d'Assia Djebar. Auteur de plusieurs articles sur les littératures francophones du Maghreb, elle a dirigé la publication des Actes du colloque « écRIRE » (Université de Pécs, 2001).

Regina Keil-Sagawe est traductrice littéraire, spécialisée dans les littératures maghrébines d'expression française (Mohammed Dib et Habib Tengour, Driss Chraïbi, Albert Memmi, Yasmina Khadra, Boualem Sansal, Azouz Begag, Leïla Marouane). A enseigné, entre autres, dans les Universités de Heidelberg et de Rabat. A publié de nombreux articles, notamment au sujet des problèmes de traduction et de réception des littératures maghrébines en pays de langue allemande, ainsi que plusieurs études consacrées à l'oeuvre de Habib Tengour. Elle a de même édité plusieurs anthologies sur les littératures maghrébines, la littérature algérienne des femmes ainsi que la littérature féminine du Sud en traduction allemande.

Khedidja Khelladi est enseignante à l'Institut d'interprétariat de l'Université d'Alger. Ses travaux portent sur la relation entre oralité et écriture.

Nadine Le Duff est Agrégée de Lettres Modernes, et Professeur de Lettres en Lycée (en Seine et Marne). S'intéresse aux littératures maghrébines et les étudie depuis 15 ans. Rédige actuellement une thèse sous la direction de Charles Bonn.

Alison Rice est enseignante et chercheuse à UCLA (Université de Californie à Los Angeles) où elle termine un doctorat au Département de littérature française et francophone. Elle a récemment collaboré à un livre consacré à Assia Djebar (Königshausen & Neumann, 2001) et a publié un

entretien avec Julia Kristeva dans *PMLA* (Publication of the Modern Language Association, mars 2002).

Juliette Rouly est doctorante à l'ERELLIF, Université Rennes-2 Haute-Bretagne, sous la direction de Marc Gontard.

Mohand Akli Salhi est chargé de cours en littérature berbère au département de langue et culture berbères de l'université de Tizi-Ouzou. Il s'intéresse particulièrement à la métrique et à l'organisation du système littéraire kabyles.

Michel P. Schmitt est Professeur à l'université Lumière Lyon-2, ancien élève de l'ENS de Cachan, agrégé de lettres modernes et docteur HDR en littérature française. Spécialiste des questions touchant à la réception des textes littéraires, il fait porter ses recherches également sur le champ littéraire français entre 1920 et 1970, les écrivains « mineurs » d'après 1945, les littératures et les musiques populaires au 20ème siècle.

Vera Lucia Soares est professeur de langue française et de littératures francophones à l'Université Fédérale Fluminense (Brésil). Chercheur sur les littératures du Maghreb et des immigrations en France, elle a publié le livre *A escritura dos silêncio s: Assia Djebar e o discurso do colonizado no feminino* (1998) et plusieurs articles sur Assia Djebar, Malika Mokeddem, Tahar Djaout, Leïla Sebbar, Azouz Begag et Leïla Houari.

Mourad Yelles-Chaouche est spécialiste en littérature comparée. Il travaille depuis de nombreuses années sur les écritures francophones, anglophones, arabophones (Maghreb, Caraïbes, Québec) et poursuit également des recherches sur les questions d'anthropologie culturelle dans l'aire méditerranéenne. Il a longtemps enseigné à l'Université d'Alger et est actuellement chargé de cours à l'Université Paris 8. Parmi ses dernières publications, *Les Miroirs de Janus. Littératures orales et écritures postcoloniales (Maghreb-Caraïbes)*. Alger, OPU, 2003.

Khalid Zekri est chargé de cours au CELFC, à l'Université de Paris 13. Il enseigne également les littératures francophones à l´Institut Américain d´Etudes Européennes (Paris). Ses travaux de recherches portent sur les littératures francophones du Maghreb et la théorie littéraire.

Table des matières

Introduction : Paroles déplacées.....***Erreur ! Signet non défini.***
Charles BONN, Lyon 2

Déplacements des genres littéraires 9

Écrire en l'absence des autres langues, les « premières ». Écrire dans un genre « inconnu ».....*11*
Zineb ALI-BENALI, Paris -8

« L'exil est un fauteuil en simili-cuir... une parole qui n'a jamais vu le jour » : formes et figures de l'écriture migratoire dans l'œuvre de Habib Tengour.....*21*
Regina KEIL-SAGAWE, Heidelberg

Rôles et altération du roman policier chez Yasmina Khadra.....*41*
Bruno GELAS, Lyon 2

Tahar Djaout, vers une écriture transdisciplinaire : Les Chercheurs d'os *et la traversée des frontières entre histoire et littérature*.....*51*
Dominique FISHER, Chapel Hill

Le roman de la chevalerie algérienne : Ahmed ben Mostapha goumier *de Mohammed Ben Cherif. Interférences littéraires dans le premier roman algérien de langue française*.....*59*
Par Ferenc HARDI, PPKE Budapest

L'empire du nom : nom et genre dans Nedjma *69*
Patrick CROWLEY, Cork

Le théâtre algérien : dédoublement et parole syncrétique.....*77*
Ahmed CHENIKI, Annaba

Mohamed prends ta valise *de Kateb Yacine : un « théâtre engagé » non-didactique ?*.....*85*
Clare FINBURGH, Essex

Le réalisme magique dans la littérature maghrébine : quelques exemples.....*97*
Stella ANNANI, Stockholm

Dire en éclats. L'Étoile d'Alger *et* Aigle *d'Aziz Chouaki : une lecture déplacée* *107*
Juliette ROULY, Rennes 2

Paroles déplacées

Intertextualités et regards croisés.....121

Le voyage abstrait : Henri Calet en Algérie.....*123*
Michel P. SCHMITT, Lyon 2

Figures du « détour » oriental chez Habib Tengour et Raphaël Confiant.....*131*
Mourad YELLES-CHAOUCHE, Paris 8

Rachid Boudjedra, auteur de La Bataille de Pharsale*, de Claude Simon*.....*151*
Nadine LE DUFF, Lyon 2

Les jardins aux sentiers qui bifurquent.....*167*
Amina AZZA BEKKAT, Blida

Arcanes algériens entés d'ajours helléniques : Le Chien d'Ulysse*, de Salim Bachi*
.....*177*
Bernard ARESU, Rice, Houston

L'oralité en voyages.....189

Ancrages et dérivations de thèmes entre l'écrit et l'oral chez Kateb Yacine.....*191*
Khadidja KHELLADI, Alger

Oralité et écriture dans Le Champ des Oliviers *de Nabile Farès*.....*199*
Fadila CHAABANE, E.N.S. de Bouzarea

La délocalisation des textes oraux. Le cas de deux textes kabyles : Aheddad l-lqalus *et* taqsit n Aziz d Âzuzu *205*
Mohand Akli SALHI, Tizi-Ouzou

De la parole orale à la parole écrite : Déplacement linguistique et déplacement idéologique.....*213*
Simona BARELLO, New York

« Les Œufs du serpent » ou les circulations de la parole.....*221*
Nadine DECOURT, IUFM Lyon et GREMMO

Le conte en migration : l'intériorité et la marge.....*237*
Kamel ABDOU Constantine

Déplacements de récits féminins.....245

« Alsagérie » : Croisements de langues et d'histoires de l'Algérie à Strasbourg dans Les Nuits de Strasbourg *d'Assia Djebar*.....*247*
Alison RICE, UCLA

Oralité féminine en mouvement : le cas de « Retours non retour » et « Annie et Fatima » dans Oran, langue morte *d'Assia Djebar* *261*
Mina AIT'MBARK, Besançon

Contre le silence sur l'origine : position narrative et foisonnement de voix féminines dans Cette Fille-là*, de Maïssa Bey* *269*
Miléna HORVÁTH, Pécs

De L'Interdite *à* The Forbidden Woman *de Malika Mokeddem : paroles déplacées, lectures croisées* *277*
Kristine AURBAKKEN, Drew

Entre mémoire et oubli : un tiers-espace d'invention d'identités migrantes *287*
Vera Lucia SOARES, Niteroï (Brésil)

Stéréotypes et déplacements génériques chez Malika Mokeddem *297*
Khalid ZEKRI, Paris 13

Annexes 307

« Je ne suis ni un griot, ni un meddah » : Interview de Yasmina Khadra *309*
Abdelkader GHELLAL, Oran

Résumés des textes du volume 2 (Ordre alphabétique) *313*

Les auteurs du tome 2 ..... *323*